جي. إي. مولر   فرانك إلغر

مئة عام من الرسم الحديث

ترجمة: فخري خليل   مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا



دار المامون

جي. إي. مولر وفرانك ايلغر

مئة عام
من الرسم الحديث

ترجمة : فخري خليل
مراجعة : جبرا ابراهيم جبرا

دار المأمون للترجمة والنشر

بغداد ـ ١٩٨٨

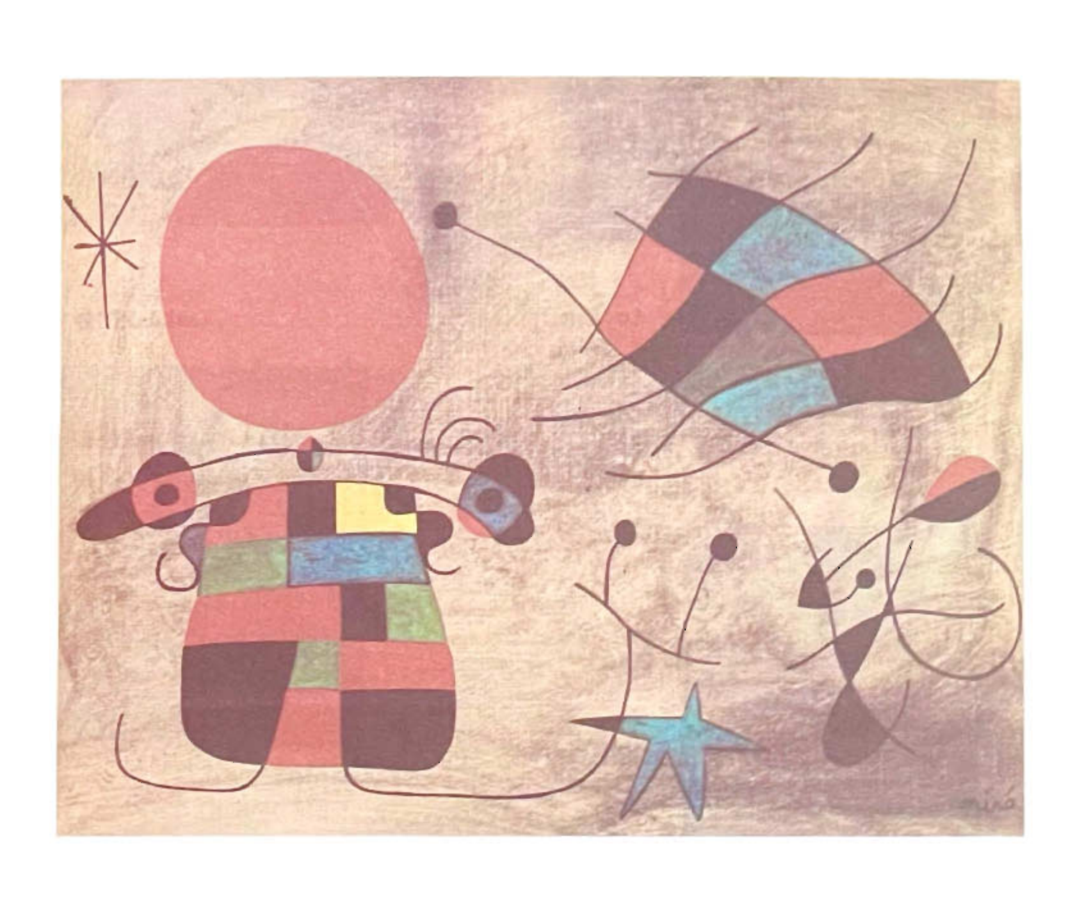
A Century of
Modern Painting
Joseph - Emile Muller
Frank Elgar

مئة عام من الرسم الحديث

جوزيف ـ اميل مولر
فرانك إيلغر

دار المأمون للترجمة والنشر
وزارة الثقافة والاعلام

رقم الإيداع في المكتبة الوطنية ببغداد (٣٣٧) لسنة ١٩٨٨
توجه المراسلات الى:
دار المأمون للترجمة والنشر
وزارة الثقافة والاعلام
بغداد ـ الجمهورية العراقية
ص . ب: ٨٠١٨
تلكس: ٢١٢٩٨٤
مترجم عن الانكليزية
طبع بمطابع دار الحرية للطباعة ـ بغداد



المحتوى

تقديم

بقلم جبرا ابراهيم جبرا

مع الكتابين الآخرين اللذين راجعت ترجمتهما للاستاذ فخري خليل، وهما «حوار الرؤية» و«الانطباعية»، الصادرين عن دار المأمون، يساهم هذا الكتاب في تأسيس، او ترسيخ، لغة نقدية للفن التشكيلي باللغة العربية، اضافة إلى التفاصيل المهمة التي توفّرها هذه الكتب لفهم الحركة الفنية في مايزيد على قرن من الزمن. وقد تعاونت مع المترجم، وتحملنا العناء الجاد والممتع، في ايجاد المصطلح، وتحديد لغة المقترب النقدي اللذين لابدّ منهما في تحليل الاساليب والمضامين، لوضعها جميعاً في سياق التفجرات الذهنية المتعاقبة والمتسارعة، التي تميّزت بها الفنون التشكيلية في اواخر القرن التاسع عشر وطوال القرن العشرين.

فإلى جانب الدقة «العلمية» المتوخّاة في استعمال المصطلح، هناك لغة «فنية» لاتقلّ عنها ضرورةً وتنويراً، وهي لغة قد نقول عنها إنها وليدة النفس والعاطفة والخيال، لغة ساهم في خلقها الفلاسفة والشعراء والروائيون والرسامون مع النقاد، في محاولة النفاذ إلى هذه الطاقة الحركية في الفرد ـ والمبُدع بشكل آخص ـ التي تجعل الصورة المرئية، الصورة التي تستوعبها العين بنظرة واحدة، وسيلة لاستعادة التجربة والتامل فيها من ناحية، ووسيلة، من الناحية الاخرى، لاستخراج مكنونات العقل والقلب، ومتابعة احتداماتها وسكناتها.

وقد قيل إن الفنان هو ما يقوله عنه النقّاد: لأن الكلمة، في خاتمة المطاف، هي التي تعطي عمل الفنان التقييم والتحديد اللذين يبرزان شانه في التعامل الانساني في المجتمع، والناقد انما يتعاون مع الفنان في تعيين مسارات الابداع ومتابعة انطلاقاته وانعطافاته، وتفحّص آثره في ما يتحقق للناس من الذوق وعادات الفكر، وبالتالي في حركة المجتمع نفسها. ومن هنا تظهر أهمية هذه الكتابة النقدية في الكشف عن جماليات لم تكن في الحسبان، والتاكد من تزايد الرصيد الفكري والنفسي الى جانب الرصيد الجمالي ـ وهو الذي يُغني الحياة، ويعمق إحساسنا بها، ويضاعف وقعها فينا كل يوم.

واذ يستعرض هذا الكتاب الحركات الفنية التي باتت تقترن بأفكار الحداثة، فهو يظهر التنويع الهائل في رؤى الفنان حين غامر بابداعه في ما كان يبدو في معظم الأحيان خروجاً على المواضعات الاكاديمية، والمسلّمات الفكرية الموروثة. وبتركيز الكتاب على المبرزين في هذه المغامرة المنعشة للذهن، يعين المزايا التي جعلت من هؤلاء الفنانين مجدّدي حضارة العصر، ومؤشري المستقبل، حتى غدت اسماؤهم تمثل بعض الرموز الاساسية للتجربة الخلّاقة التي عرفها الانسان في زمننا هذا ـ وهي التجربة التي بتنا نشارك فيها كأمة عربية، مؤكدين دورنا الفاعل في تقدّم الانسان وتطوّر نظرته الى الحياة.

توطئة

ان المئة سنة التي تفصلنا عن مانيه، منذ عرض صورته «اوليمبيا»، هي بلا ريب احدى اهم الفترات اثارة في تاريخ الفن. فلم يحدث قبلاً ان تغيّر الرسم بهذه السرعة، او استكشف الرسامون، بهذه الحماسة، هذا العدد من الاتجاهات المتنوعة. وعلى الرغم من ان هدف الكتاب وصف هذه التغيرات، الا انه لايسعى الى اعطاء تاريخ تفصيلي لها او سرد قصتها بالوانها كلها، بل يكتفي بتقديم نُبذٍ عن هذه الحركات، وعن الفنانين الذين اضفوا على الرسم المعاصر اكثر ملامحه المؤثرة أصالة. لهذا السبب، فهو يكرّس حيزاً واسعاً للفترة التي سبقت الحرب العالمية الأخيرة، وكذلك للفنانين الذين تركوا بصماتهم واضحة قبل عام ١٩١٤، اذ ان هؤلاء، في الواقع، هم الذين تصدّوا للمشكلات التي اضحت الشغل الشاغل لمن اعقبهم، الى العصر الراهن.

ان طبيعة هذه الفترة الصرف التي تناولها مؤلفا الكتاب فرضت معالجة مغايرة. فنهاية القرن التاسع عشر والعقود الأربعة الأولى من القرن العشرين هي من البعد بالنسبة الينا بما يكفي لكي نقف على حركاتها والفنانين الذين اضطلعوا بها بمنظور واضح. والجزء الخاص بهذه المرحلة، الذي طُبع عام ١٩٦٠ بعنوان «الرسم الحديث: من مانيه الى موندريان»، عبارة عن سلسلة من الدراسات الشخصية القصيرة. وهذا يعني انه على الرغم من ان الحركات احتلت مكانها اللائق فيها، إلاّ ان الرسامين الذين كانوا السبب في شهرتها لم يكونوا روّاداً في مسيرة التطور الفني وحسب، بل خالقي هذه الحركات التي تجلّت قيمتها وروعتها بفضل اعمالهم بالذات.

اما الجزء الثاني الذي يغطي السنين الخمس والعشرين الأخيرة فيتعلق اساسا بالاتجاهات الفنية، اذ لم يُتح للتاريخ بعد ان يقوّم اهمية المساهمات الفردية في خضم التجربة الحاصلة في هذه الفترة. ويبدو أن اكثر الوسائل ملاءمة لتناولها هي مناقشة الافكار التي الهمت التيارات الرئيسة في الرسم. وهذه الوسيلة في المعالجة لم تؤدّ بالمؤلف الى التضحية بالاعتبارات التي تمس اعمال الفنانين الفردية، إلا ان اهتمامه بالمعلومات الموضوعية حالت بينه وبين اصدار احكام نقدية عليها.

ان هذا الكتاب لايساعد القارىء على الوقوف على طبيعة المشاركة الأصيلة للاساتذة العظام في الرسم الحديث وحسب، لكنه محاولة ايضاً لاستنباط المعاني الكامنة، غالباً، وراء النزعات المتضاربة التي اتسمت بها الحياة الفنية منذ عام ١٩٤٠ حتى الآن.



الانطباعية

ولد جيل الانطباعيين في الفترة الممتدة بين الاعوام ١٨٣٠ ـ ١٨٤١. وعلى الرغم من انهم كانوا يختلفون، افراداً، في خلفياتهم وتدريبهم وامزجتهم تماماً الا انهم، كمجموعة، كانوا يملكون الاندفاع الحاد ذاته في التفرّد والاخلاص. كلهم قدموا الى باريس حوالي عام ١٨٦٠، ونشأت بينهم جميعاً زمالة صادقة في التـو. وتميزت مجموعتان في تكوينهما؛ احداهما في الاكاديمية السويسرية وتركزّت حول بيسارو، والأخرى في ستوديو «غلير» وتركزّت حول مونيه.

كان ستوديو «غلير» يتمتع بسمعة طيبة نسبياً، لتحرّره من الأساليب المتزمتة في طرائق التدريس، تضاف الى ذلك مـزية اخـرى هي الأجور الواطئـة التي كان يتقاضاها من الطلبة، والجو الطبيعي الرائق الذي كان يحيط به، فكان ان تناوب على الدراسة فيه اكثر من خمسمئة فنان. ولم يدخر مونيه وسعاً للانضمام اليه، برفقة عدد من اصحابه الجدد مثل: بازيل وسسلي ورينوار. وقد بقي هؤلاء على صلة مستمرة باصدقائهم الآخرين في الاكاديميـة السويسـرية، بفضـل مونيـه وبازيل. وفي ربيع عام ١٨٦٤ اغلق معهد «غلير» ابوابه نهائياً، فانتقل مونيه ورفقاؤه الى غابة «فونتنبلو» حيث شرعوا يرسمون في الهواء الطلق عن الطبيعة راساً.

قبل حرب عام ١٨٧٠، كان انطباعيو المستقبل لما يزالون يقتدون بالمجمـوعة المؤلفة من بودان وجونكند وكورو ودوبينيي، وفي مقدمتهم كوربيـه. ومنذ عـام ١٨٦٥ ومابعده، صاروا على صلة مباشرة بمن سبقوهم وأثرّوا فيهم ايما تأثير، لاسيما بعد ان عمل البعض منهم معاً في باريس، وفي غابة «فونتنبلو» وعلى ساحل المانش.

يمثل عام ١٨٦٣ علامة مميـزة في تاريـخ الرسم. ففي العام المـذكور لحـظ كاستنياري، الذي كتب عن اللوحات التي عرضت على الجمهور في «الصـالون» الرسمي بباريس، وحاول ان يقوّم ما وصفه بـ «الاتجاهات الحقة التي سلكها الفن في عصره» التحوّل من «الواقعية» الدرامية التي تلعب بالعواطف الى «الطبيعة» المتحررة مؤشراً كافياً الى الموقع التاريخي الذي احتله مانيه وانطباعيو المستقبل بالنسبة لكوربيه.

في العام ذاته، توفي ديلاكروا تاركاً وراءه امثولة ثمينة للفردية والحرية الخلاّقة. كان تأثيره في الانطباعية كبيراً، حتى ان سيزان اطلق عليه (اجمل «بـاليت» في فرنسا). وقد تجلّى ذلك في الدراسة التي كتبها بـول سنياك عنـه في عام ١٨٩٩ بعنوان (من يوجين ديلاكروا الى الانطباعية الجديدة).

تنقّل مونيه وزملاؤه، قبل ان يستقر بهم المقام على ضفاف نهر السين حيث اتخذ اسلوبهم شكله النهـائي، من «إيل دي فـرانس» الى ساحـل البحر، ومن غـابة «فونتنبلو»، التي مارسوا رسم مشاهدها على غرار مَنْ سبقوهم، الى شواطئ بحر المانش حيث اكتسبت الوانهم بريقها بسرعة. كان هذا المكان بمثابة مأوى قديم لرسامي الالوان المائية الانكليز، وللرومـانسيين امثـال: ديلاكـروا وهيوي وفلير

واسابي ودوبري، يزورهم كوربيه احياناً. ثم مالبثوا ان هجروه، في الأيام التي ازدهرت فيها مدرسة «الباربيزون»، واضحى السين والساحل النورماندي مركزهم المُفضّل للرسم في الهواء الطلق بين الأعوام ١٨٥٨ ـ ١٨٧٠ .

هنا.. وُلدت الانطباعية، والفضل في ذلك يعود الى يوجين بودان، الذي استضاف مونيه وكوربيه وبودلير وجونكند وعدداً آخر من الشباب، الذين فتحوا عيونهم على اللون السحري للضوء والماء. وقد كتب بودان في سيرته الذاتية قائلاً:

«كل ماقيل عني لايؤهلني ان اكون في صف المواهب البارعة اليوم، لكني استطيع ان اقول انني واحد من هؤلاء المبدعين. لقد كان لي تأثير نسبي في الحركة التي قادت الرسامين الى دراسة حقيقة ضوء النهار، والى التعبير عن مشاعرهم ازاء المظاهر المتباينة للسماء بأمانة تامة. وعلى الرغم من ان بعض هؤلاء، ككلود مونيه مثلاً، تجاوز ما استطعت انا انجازه، بفضل انسياقهم الجريء واخلاصهم الفذ لأمزجتهم الخاصة، الا انني مازال اعتقد ان الدَيْن الذي يكنّونه لي قليل. فانا نفسي أدين لاولئك الذين أمدوني بالنصح ووفروا لي النماذج لارسمها».

لحظ كاستنياري منذ بداية عام ١٨٦٣ ان عظمة جونكند تكمن في الانطباع الذي يولّده رسمه. وعلى الرغم من ان صوره المُنجزة في الاستوديو هي اعمال مكثفة ومتشابكة إلا انها بقيت ضمن الاطار الرومانسي الواقعي. وكانت لوحاته المائية متميزة بلمسة حرة سريعة مشرقة مستمدة من الحياة راساً. وقد علّق ادموند غونكور في صحيفته في عام ١٨٧١ قائلاً:

«ان ما يدهشني هو التأثير الذي تركه جونكند، فكل المشاهد الطبيعية القيّمة التي نراها اليوم اوحى بها هذا الرسام. انها تستعير سماواته واجواءه ومرابضه. ما من مشهد اكثر وضوحاً من مشاهده. وعلى الرغم من ذلك يبدو ان احداً لايذكر هذه الحقيقة».

واعترف مانيه جهاراً بفضل جونكند عليه قائلاً:

«لقد ولجت الباب الذي فتحه لي جونكند عنوة..
وحططت بتواضع على مناظري البحرية».

كان الوعي حاداً بالمشهد المعاصر آنذاك. ومايبدو اليوم لنا طبيعياً وضرورياً كان يُعتبر، لاسيما في الفن، بُدعة ثورية في اواسط القرن التاسع عشر، حيث التقاليد الموروثة راسخة منذ القدم. وقد تولّد هذا الوعي نتيجة الاحساس المرهف للماضي، ولمظاهر الحياة الجديدة التي شرعت تزحف على المدينة باطراد، بسبب الثراء الذي

رافق التقدم الحضري والصناعي. وتفجّرت الشاعرية في عالم الرسم في عام ١٨٦٠ ـ ١٨٦١ في لوحة مانيه الموسومة «حفلة موسيقية في قصر التويلري». لم تكن جراتها تكمن في اختيار الموضوع، على الرغم من انه كان في الواقع جريئاً في ذلك الحين، بل في الانسيابية الحية الموجزة لضربات الفرشاة المتناغمة تناغماً كلياً والطريقة الحديثة في الرؤية، المتسمة بالتلقائية في الاستجابة. لقد عزّى مانيه العِرق الفني الذي طالما اشار اليه بودلير، وكان الفن الذي جاء بعده واطلق عليه (الرسم الحديث)، هو ، في الواقع، الرسم الصادق الأمين لذلك العصر.

مارس مونيه ورينوار وبازيل اول مامارسوا رسم القوام الانساني في الهواء الطلق بين الاعوام ١٨٦٥ ـ ١٨٦٨، تحت التأثير الطاغي لكوربيه ومانيه. لقد حققوا في البدء مواضيعهم الأولى كرسامين رومانسيين، ثم ضمن مدرسة «الباربيزون» المستقلة. وبقيت غابة «فونتنبلو» ايضاً الخلفية المُفضّلة للتجارب الانطباعية الأولى التي كان رائدها المتحمس مونيه الذي اضحى «الموّجه الأول للانطباعيين» على حد قول ليونيلو فينتوري. وبتعاظم حركة الرسم في الهواء الطلق بدا ظل الشمس وكأنه امسى طوع بنانهم. وهلّل الانطباعيون، وفي مقدمتهم كوربيه، للتأثيرات الخلابة التي يمكن استخلاصها من الاشكال الرشيقة والألوان البراقة للنساء المتأنقات في ضوء الشمس .

كانت الانطباعية غزواً تدريجاً للضوء الذي اضحى يؤلف قاعدة اساسية في الرسم. وكان ميدان فعلها وازدهارها المناظر الطبيعية، حيث تتلاشى التحديدات في تقلبات الجو الحادة المتعاقبة. لكن التجربة مع الضوء واللون لم تكن هي القصة كلها مع الحركة الانطباعية. فقد وّلدت الدراسات المفيضة للقوام البشري مشاكل عديدة للشكل والفضاء والتكوين، وسعت لايجاد الحلول لها. وكان ثمرة ذلك نشوء طريقة جديدة لرؤية العالم، عزّزت من جراتها الموجة التي صاحبتها آنئذ بذيوع المطبوعات اليابانية وتطور التصوير الفوتوغرافي. -

ولما يقرب من قرن، نَحتْ الثورات الفنية نحو احتلال مواقعها معتمدة على اساليب قائمة راسخة في القدم، سواء أكانت هذه الأساليب عريقة ام دخيلة ام بدائية في طبيعتها. وبالنسبة للانطباعيين، كان سحر الفن الياباني يتجلى في عفويته الزخرفية، وفي حيويته، وفي طريقته الساحرة لتشطير العالم المرئي وفق التناغم اللوني والخطي، وفي تحولاته المفاجئة في تناقضات قيم النور والعتمة. وكان الدور الذي لعبه التصوير الفوتوغرافي عاملاً موازياً في الأهمية على الرغم من انه لم يعط الاهمية التي يستحقها. كان تأثيره غير مقصود في الواقع، مادامت عدسة الكاميرا توجّه وتدار من قبل حاملها وفقاً لأذواقه وافكاره. وقد ظهرت اولى اللقطات الفوتوغرافية في حوالي عام ١٨٦٢، كما ظهر التصوير الجوي والمناظر شبه المجسّمة في حوالي عام ١٨٦٥. والمقارنة بينها وبين اللوحات المعاصرة آنذاك تمدنا

حقاً بمزيد من المعرفة. فقد عزّزت الكاميـرا وعجّلت في النمو الطبيعي للاسلوب الانطباعي، وبالتالي، رسّخت النظرة التحليلية والنفسية تجاه العالم المرئي.

ان المجموعتين المبكرتين اللتين تكونتا تلقائياً: الأولى في ستوديو «غلير» والاخرى في الأكاديمية السويسرية، تقابلان بالضبط فرعي الانطباعية البارزين في آرجنتوي وبونتوا، فاحداهما رؤيوية وكونية في نظرتها، مأخـوذة بسحر الميـاه المترقـرقة والأضوية المتلالئة، وثانيتهما رعوية وارضية ينحصر اهتمامهـا بالقيم البنـاءة، ومخلصة في روحيتها لكورو. لقد احتضن كورو، بفطرته الجماليـة التي امتدت خطوطها العريضة بعيداً في المستقبل، الجمالية التي تجعل الفن صوتاً معبراً عن مشاعر الفنان الدفينة. وقد لخصها مراراً في ملحوظات بليغة استقت منها لأول مرة كلمة «الانطباعية» معناها كاملاً، وترددت في مابعد بشيوع الفكرة القائلة:

«الكتلة دائماً.. الكل، ذاك الذي له فينا اشد الوقـع. علينا ان لانفقـد ابداً الانطباع الاول الذي يحركنا.. اخضع للانطباع الاولي ! ان كنا حقاً قد تأثرنا فالصدق في احاسيسنا سينتقل بدوره الى الآخرين»*



ادور مانيه

Edouard Manet

دوّن ادور مانيه (١٨٣٢ ـ ١٨٨٣) العبارة الآتية في دليل المعرض الذي نظّمه في عام ١٨٧٦:

«لايدّعي السيد مانيه قط انه قلب اشكال الرسم القديمة، ولا ادّعى انه خلق اشكالاً جديدة. انه سعى ببساطة لان يكون هو نفسه ولا احد سواه».

---

* هذه الخلاصة مستقاة من كتاب (الانطباعية) الصادر من دار المامون. لجان ليماري للمترجم نفسه. آثرنا نشرها هنا ليكون البحث متكاملاً



مانيه: غداء على الحشائش ـ ١٨٦٢

مانيه: بار في الفولي بيرجيه ـ ١٨٨١

إذا كان مانيه قد اعتقد حقا ان لامناص له من ان يدوّن هذه العبارة في دليل معرضه، فليس ثمة شك في انه لم يكن يريد ان يكشف عن نواياه الحقة بقدر ما اراد ان يخفي نواياه هذه عن الجمهور اتقاء غضبه. فمانيه، الذي استقى الالهام في لوحته «غداء على الحشائش» من رافائيل وجيورجيوني، كما رسم لوحته «اوليمپيا» بايحاء من لوحة تتسيانو «ڤينوس اوربينو»، لن يتعذر عليه ادراك البدعة التي جاءت بها رسومه مادامت تلك الرسوم تدعو المرء فوراً الى قياس المسافة التي تفصلها عن النماذج التي استلهمتها.

وحين رسم جيورجيوني في لوحته «حفلة موسيقية ريفية» امرأتين عاريتين بجوار رجلين مرتديين ثيابهما، كانت هاتان المراتان تعبران في قواميهما عن مثالية فائقة: وجهاهما لاينتميان الى مثيلاتهن من النساء، انهما مظللان بكثافة، والضوء الذي يحيط بهما له شاعرية الغسق الحزين، والمنظر بكامله يتخذ مظهراً اسطورياً. غير اننا لانجد شيئاً من هذا في صورة مانيه، فالرجلان الظاهران في لوحته «غداء على الحشائش» قد يلقاهما المرء مصادفة، وهما يرتديان الزيّ ذاته، في شارع من شوارع باريس. ان قوام المرأة العارية الجالسة يخلو من أية مثالية، ويجسّد قوام امرأة مألوفة ووجه امرأة مألوفة فعلاً. اما الضوء فباهت وطبيعي. والصورة بأكملها تمتلك سمة واقعية تناقض الوضع الشاذ الذي عُرضت فيه الشخوص.

ان الشيء ذاته ينطبق على «اوليمپيا»، فقد كتب احد النقاد «ان السيد مانيه الذي رسم العذارى الملوثات لن يُتّهم بتأليه العذارى الحمقاوات.» فما الذي تعنيه تلك العارية «الهزيلة» عدا مايبدو عليها من اعراض فقر الدم، وما الذي يعنيه وجود الزنجية والقطة السوداء «التي تترك بصمات مخالبها الملطخة بالطين على الفراش؟» كما كتب تيوفيل غوتييه.

ان موضوع هذين العملين لايعدو حقاً عن ان يكون ذريعة، والمهم فيهما ليست العلاقة التي قد تكون أو لاتكون بين شخوصها الرئيسة، بل تلك التي تقوم بين الألوان، وبين الاشكال ذاتها. فحين اراد مانيه ان يضيف بقعة ضوء رسم امرأة عارية، وحين شاء ان يُضادّ بقعة اللون هذه بقعة معتمة، رسم رجلاً بسترة سوداء، وزنجية، وقطة. بعبارة اخرى، ان الرسم الذي كان حتى ذلك الوقت وسيلة صار غاية بحد ذاته. وكان هذا بدعة غير مألوفة في حينها، وقلّ ان تتقبلها أمزجة الجمهور، بل قد تتراءى له تحدياً مقصوداً وامتهاناً لذوقه وحكمه.

كان اسلوب «اوليمپيا» مُحيّراً هو الآخر. فهذه الحجوم المسطحة، وهذه التحديدات السلكية، وهذه الظلال «المُعلّمَة بخطوط من طلاء الأحذية، ولكن بعروض مختلفة» كما قال تيوفيل غوتييه، وهذه المساحات الضوئية الشاسعة تصطدم بأخرى معتمة دون تمهيد لمرحلة انتقالية وسطى، وهذا الاختزال في العمق يُبرز الشخوص بجلاء يماثل الصورة المقربة على الشاشة، كل هذا يناقض الرسم الذي مارسته اوروبا منذ القرن الخامس عشر، ويبشر اخيراً بولادة رسم جديد.

مع ذلك، وعلى الرغم من تأثير المطبوعات اليابانية التي احتضنتها باريس آنذاك بحماسة بالغة، فقد ابتعد مانيه في «اوليمپيا» و «المزمار» و«صورة ثيودور دوريه» عن التقليد المتوارث، لكنه بقي متمسكاً به في الصور الأخرى، مقيداً نفسه بأن يتحدث بلغة الرسم السائدة مع نبرة شخصية.



مانيه في المقهى - ١٨٧٩

في عام ١٨٧٤، قادته بيرتا موريسو، التي اصبحت اخت زوجته فيما بعد، الى اقرب مايكون الى الانطباعيين. وهذا يعني ان مانيه غيّر حاملة الوانه «الپاليت» وصار يستخدم ألواناً اكثر لمعاناً وبريقاً، لكنه نادراً ما لجأ الى رسم المشاهد الطبيعية الخالصة. وعلى الرغم من ادراكه لعبة الضوء، والتأثيرات الجوية في نهر السين أو في القناة الكبرى في البندقية، إلا انه رفض ان يضحي بالعناصر الواقعية الملموسة وواظب على تثمين حضور الاشكال الانسانية، وثباتها، واتزانها.

لامراء في ان مانيه بقي مخلصاً في التعبير عن الصورة الانسانية، فقد كان يتمتع بمراقبة العصر الذي عاش فيه. كان فيه شيء مما يتصف به الجوال، المتسكع، المسجّل لظواهر ذلك المجتمع وسماته. وكان بين موضوعاته الجمع الأنيق من الناس الذي اعتاد ان يرتاد حفلة موسيقية في حدائق قصر التويلري، او حفلة تنكرية في الاوپرا، او السابلة الذين يعج بهم شارع «دي برن» مثلاً. لقد نظر اليهم بانفصال تام، كأنهم اشياء مجردة امام عدسة الكاميرا، مع ذلك تجاوز فنه الموضوعية الجامدة. وعلى الرغم من ان مانيه لم يندمج في الشخوص التي رسمها بعواطفه، إلا انه كان يندمج فيها حين يرسمها. كان يقظاً، مُحلّقاً، وفي الوقت ذاته طليقاً مُثاراً، ولمسته تشبه لمسة فرانز هالز وڤيلاسكيذ، و لكليهما يكنّ اعجاباً خاصاً.

اما تلوينه الذي بدا خالياً من اي جديد فكان متميزاً. فالطراوة اللاذعة نوعاً ما تصبح في اوقات أخرى لاطعم لها، لكن تأثيرها غنيٌ عنيف. وحين تبنى مانيه «پاليت» الانطباعيين لم يتخلَّ نهائياً عن الألوان الرصاصية والسوداء التي استطاع ان يخلق بها، قبل عام ١٨٧٤، تأثيراته الرائعة تلك. وبالجمع بين مساهمات الانطباعية وما أغنته به زياراته المتكررة للمتاحف، خلق اعمالاً، مثل «بار في الفولي بيرجير» حيث يتوحد الابتكار والتقليد بتناسق فريد، وحيث يتعايش سحر اللحظة الخاطف، الضبابي، غير المُدرك، مع الرصانة والاتزان والصلابة، في صورة مدهشة ومنسجمة في الوقت ذاته.

ان الرسم الذي وصفه احد الكتاب في مجلة «كاريڤاري» بأنه «انطباعي» كان قائماً فعلاً قبل سنوات من اطلاق هذه التسمية. فقد أوحت بها صورة ميناء الهاڤر المشهورة التي رسمها مونيه في عام ١٨٧٢ وأسماها «انطباع.. شروق الشمس». فأصول الرسم الانطباعي تعود الى اواسط الستينيات من القرن التاسع عشر. كان مونيه يعمل آنذاك في باريس، وفي غابة فونتنبلو، وعلى شواطىء النورماندي. لقد اصغى لنصائح بودان وجونكند، وتجاوب مع صور كورو، ورسامي الباربيزون، وكوربيه. وكان اصدقاؤه رينوار وبيسارو وسسلي وبازيل قد اعجبوا بالرسم الذي اعجب به مونيه، وشرعوا يتحركون في الاتجاه ذاته.

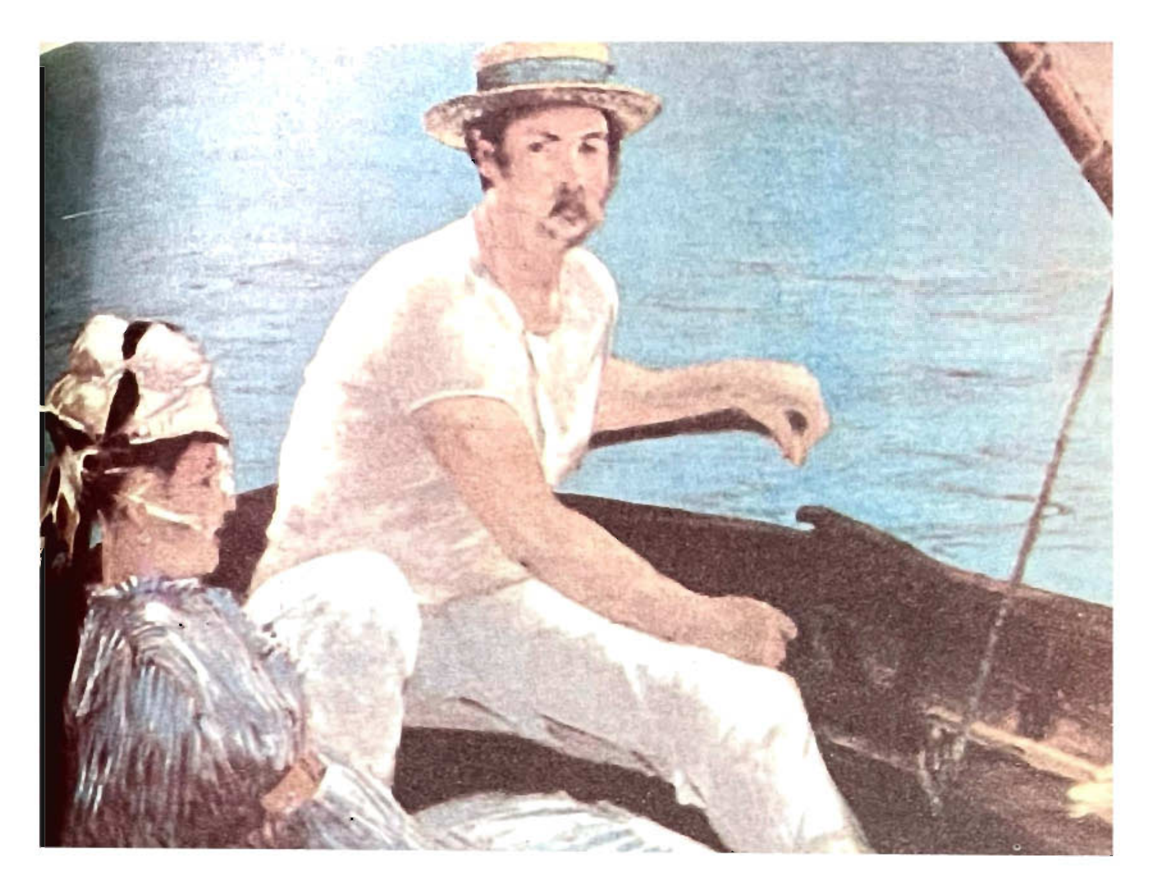
وبعد الضجة ـ الفضيحة التي أثارتها لوحة «اوليمپيا» التف كل هؤلاء الفنانين حول مانيه، لكنهم مع ذلك كانوا أميل الى استحسان الموقف الذي اتخذه تجاه الرسم «الرسمي» السائد، منهم الى جعل اسلوبه قدوة لهم. وقد افصح عن ذلك مونيه بوضوح في عام ١٨٦٦ ـ ١٨٦٧ عندما رسم «نساء في الحديقة». ففي البدء رسم اللوحة بأكملها في العراء، الأمر الذي كان يُعدّ بحد ذاته تحولاً جديداً. كذلك لم يعمد الى تأثير ظلال فوق الوجوه والثياب البراقة باستعمال درجات لونية معتمة، بل استعاض عنها بالألوان الباردة الخضراء والزرقاء، وبذلك وضع تفاعلاً للألوان

مستقلاً عن اشكال الأشياء بدرجة انها أدت احياناً الى ارباكها وازاحتها عن مواضعها. ولاريب ان ازاحة الاشياء عن مواضعها في «نساء في الحديقة» قد نُسب اليه وحسب،والحُجب الجوية نادراً ماتُدرك امام هذه الشخوص الكبيرة التي ابصرها قريبة منه. لم يكن مونيه بعد قد هجر شكلاً في التخطيط تنتمي نقاوته الى الطريقة التقليدية في الرسم في الاستوديو، ناهيك عن الرسم في العراء. كذلك، فالطريقة الجديدة هذه اصبحت اكثر تعبيراً في المناظر الطبيعية التي رسمها مونيه ورينوار في عام ١٨٦٩ للصورة الشهيرة «مكان الاستحمام في غرينويليير» لانهما رايا الاشخاص هناك من بُعد، وكان في امكانهما ان يركزا اهتمامهما على لعبة الضوء والجو اللذين اصبحا فيما بعد العنصرين الاساسيين في الرسم الانطباعي. كانت الفترة التي امضاها في انكلترا، اثناء الحرب الفرنسية ـ البروسية في عام ١٨٧٠، سبباً في تطور مونيه وبيسارو السريع، اذ سنحت لهما في لندن الفرصة للتعرف على اعمال كونستابل وترنر، وهما (وان لم يبديا اعجاباً بلا تحفظ بأعمالهما) إلا انهما وجدا في تلك الأعمال وشائج قُربى شجعتهما على المضيّ قدماً.

كان المعرض الأول الذي جمع ممثلي المدرسة الجديدة في الرسم معاً، في عام ١٨٧٤، في ستوديو المصور نادار في باريس حدثاً مهماً في تاريخ الفن، بحيث يميل المرء الى الاعتقاد بأن منظميه ادركوا أيضاً قيمته وشاؤا ان يؤكدوا عليه للملأ. لكن الأمر لم يكن كذلك، فالفنانون الذين شاركوا في المعرض عرفوا انفسهم للجمهور الباريسي ضمن «شركة تعاونية محدودة من الرسامين والنحاتين والحفارين.. الخ» ولم يفكروا حتى باصدار بيان خاص بهم، او الاعلان عن تأسيس مدرسة معينة. اضف الى ذلك، انهم لم يكونوا جميعاً ينتمون الى الاتجاه ذاته، ولم تكن لديهم خصائص مشتركة. وعلى الرغم من ان عدد الذين شاركوا في المعرض بلغ ثلاثين فناناً، إلا ان ثمانية منهم فقط (هم: مونيه ورينوار وبيسارو وسسلي وبيرتاموريسو وغويومان وديغا وسيزان)اشتهروا بعدئذ بكونهم انطباعيين حقاً.

هل يعني ذلك أنهم ألّفوا مجموعة متجانسة؟ كانت طباعهم مختلفة، واهواؤهم ـ كما سنرى ـ متناقضة في نقاط معينة، لكن الذي كان يؤلف بينهم رفضهم كل ما له علاقة بالرسم الاكاديمي، وابتعادهم عن الموضوعات التأريخية والميثولوجية والعاطفية. والنعومة المفرطة والألوان المعتمة. كذلك جمعهم الاصرار على انتاج رسم معاصر، فاستمدوا مواضيعهم من الحقائق اليومية لزمانهم، وحاولوا ان يعبروا عن اثاراتهم بامانة، حتى وان اضطرهم الأمر الى التصدّي للقواعد التقليدية المتوارثة منذ زمن سحيق. كانوا جميعاً، الى حدٍ ما، تحدوهم الرغبة في ان ينقلوا الى القماشة كل ما يسبب لهم الاثارة في لحظة معينة وهم يرسمون، وليس رسم مايعرفونه مسبقاً عن الأشياء ذاتها. اضافة الى ذلك، فضّل معظمهم رسم المشاهد الضبابية الطبيعية لضاحية «إيل ـ دي ـ فرانس»، حيث السماء في تحول مستمر بفعل الغيوم، وحيث الانعكاسات الوامضة على المياه المتحركة في نهر السين ونهر ألواز.

وتحليل الظواهر الضوئية هذا قادهم الى ابتكار أرضية جديدة في حقل التقنية. لقد حددوا ألوان «الباليت» بألوان المنشور الضوئي، وشرعوا يضعون في حساباتهم



مانيه الابحار ـ ١٨٧٤

قوانين الالوان المكمّلة. وحين اكتشفوا ان الألوان المكملة الموضوعة جنباً الى جنب يصعّد الواحد منها الآخر، وأن مزجها يؤدي الى ان يقضي الواحد منها على الآخر، استعملوا الوانهم خالصة بضربات قليلة ولمسات خفيفة، غير عابئين بتقاطعها وارتباكها احياناً وهو ماحصل فعلاً، وطبّقوا قواعدهم غريزياً لامنهجياً، فبدت رسومهم اكثر اشراقاً من أي من اسلافهم منذ ليوناردو دافنشي ـ واعطوا العالم الخارجي طراوة ونشوة وحيوية لم يعهدها من قبل؛ اكثر من هذا، أعطوه تنوعاً في تأثيرات الضوء لم تكن معروفة في أوروبا سابقاً.



كلود مونيه

Claude Monet

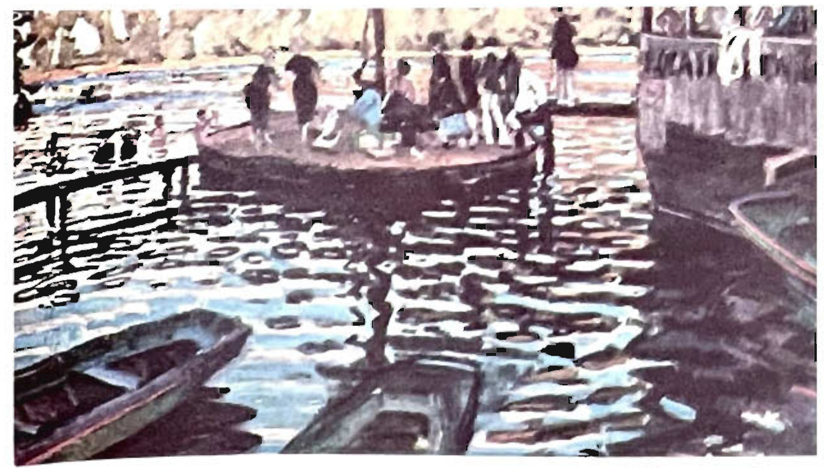
ليس هناك من يمثل الانطباعية خيرا من كلود مونيه (١٨٤٠ ـ ١٩٢٦) وليس هناك مَنْ وضحها بجرأة اعظم، ومنطق أرجح، ومساومة أقل من مونيه. هل يعني ذلك ان عمله جسّد نظريته أحسن من سواه؟ انه يقول:

«نحن نرسم كما يغني الطير. الرسوم لاتصنعها الشرائع».

هذه العبارة التي غالبا مايستشهد بها مونيه ينبغي ان لاتؤخذ حرفيا. فالتامل دون ريب له مكان في فنه، التأمل (المرسوم طبعاً) الذي تلعب الغريزة فيه دوراً بقدر مايلعبه الاستقصاء المتمعن. وبعد هذا، فمونيه كان رسام سلسلة من اللوحات المتعاقبة أولها «محطة سان ـ لازار» بباريس التي رسمها في اوائل عام ١٨٧٦.

لقد شهد عام ١٨٧٦ فترة «ارجنتوي»، الفترة الاكثر «سذاجة» للانطباعية. وكان مونيه قد فرغ لتوّه من بعض أكثر الأعمال نجاحاً حول نهر السين وما يجاوره من الأمكنة في الاتجاه الجديد، فما الذي جعله يغيّر موضوعه وينتقي أخر، يبدو، للوهلة الأولى، أقل مدعاة للتصوير من تلك الرسوم التي انجزها حتى ذلك الحين؟ من الجائز أن يعود ذلك الى النقص بالذات في هذا النوع من التصوير الذي أغراه. فالفنانون العظام غالباً ما ينذرون انفسهم لمهمة اكتشاف الجمال والشاعرية في أقل المواضع تصورا واحتمالا. فمحطة «سان ـ لازار»، مثلا، اعطته الفرصة لدراسة عنصر يبدو أكثر انفلاتاً من الماء: الدخان المنبثق من المكائن. ان ضبابية هذا الدخان والتواءاته المتقلبة والوانه القزحية، التي تماثل خفة الجن، والتغييرات التي يضفيها على السطوح المعدنية والبيوت المجاورة.. كيف لايثيره ذلك كله؟

ان لفظة «السلسلة الحرة» طُبّقت بصورة مماثلة على رسوم مثل «تفتت الجليد» التي انجزها مونيه في فيتوي في عام ١٨٨٠. وبعد عشر سنوات ظهرت «السلسلة النظامية» التي تمثلها في أروع صورها لوحة «كاثدرائية روان» المرسومة بين عامي ١٨٩٢ ـ ١٨٩٤. والسلسلة تتألف من اكثر من عشرين تنويعاً، بالواجهة ذاتها دائما، ومن زاوية نظر هي ذاتها في الاغلب. وهي توضح لنا بجلاء ان أهم شيء لديه لم يكن الموضوع ذاته، لكن التأثير الذي يولده الموضوع في ساعات النهار المتباينة: في الجو الصحو او ذي الغيوم، في الهواء الطلق النقي او في الضباب، ولم يسبق لأحد من قبله ان غيّر مواضعها قليلاً واكتشف تلك الأوجه المتعددة في موضوع واحد، أو



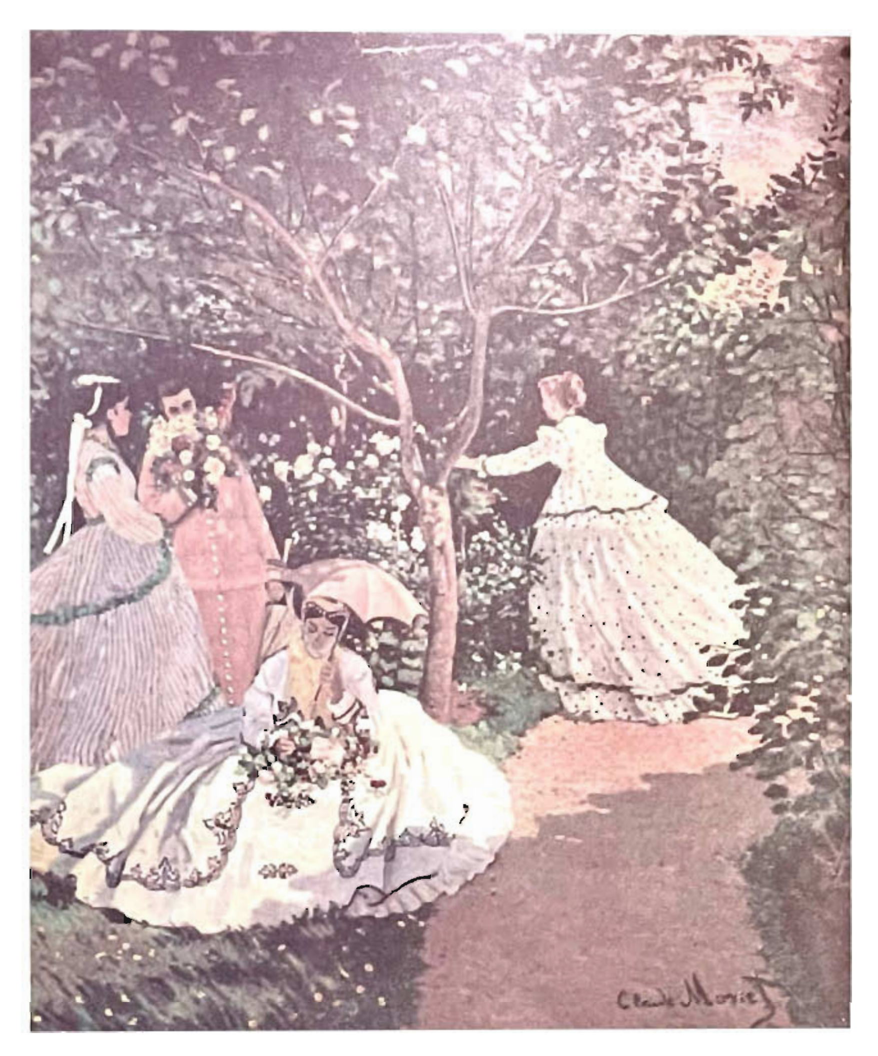
مونيه غرينوبير ـ ١٨٦٩



مونيه: على شرفة قرب «الهافر» ـ ١٨٦٦

بالاحرى لم يسبق لأحد ان اقتنص الحقيقة الخارقة المضاعفة للضوء والجو بمثل هذه الحساسية. هذه المظاهر الطبيعية سحرت الفنان بدرجة ضحّى عندها بمادة الاشياء وتماسكها ووزنها، واضمحلت واجهة الكاثدرائية الى غلالة لونية بارعة لم يبق منها سوى ما يشبه الذكرى المتلاشية لبنائها القائم.

ان هذا التشويه للشكل ذاته اصبح أشد وضوحا في الصور المختلفة التي رسمها مونيه لبناية البرلمان بلندن في بداية هذا القرن. فالبناية ذاتها، المحوطة اما بضباب أزرق او ارجواني، تتخلى الشمس خلاله عن لونها الاصفر والوردي والبرتقالي، تبدو شبحاً كأن هبّة ريح خفيفة قادرة على هزّها. هنا يتذكر المرء ترنر، على الرغم من ان مونيه لم يكن يمتلك رومانسيته، اذ مع الاعتراف بمخيلته الحالمة اضافة الى كونه لاحظاً فذاً، فمن المؤكد ايضاً انه كان حذراً كي لايُغرق العالمَ في احلامه.



مونيه: نساء في الحديقة ـ ١٨٦٧

وعندما شرع مونيه في عام ١٨٩٩ رسم «زنابقه المائية» كانت نقطة انطلاقه لما تزل طبيعيـة. فالحـديقـة المـائية التي صمّمها بنفسه في ضيعته في «جيفرني» أمدّته بالموضوع. واذا كان في الامكان بدءاً تحديد الأشياء بسهولة، فان نباتات البركة، وعلى ضفافها الزنابق المائية والنرجس والحلوة «الوستاريا» والصفصاف الباكي، اتخذت فيما بعد اشكالاً مبهمة، وبدت لنا الرسوم ابرز مابدت نقاطاً من طلاء، واثاراً، وتنميقات وتشابكات لونية تكاد تؤلف اكتفاء في حد ذاتها. لهذا، في أواخر حياته ابتعد مونيـه عن الواقعيـة وحتى عن الانطباعية في فترة «آرجنتوي». فصوره «الحديقة المزهرة» و«البركة» و«الحلوة-الوستاريا» تذكّرنا بالرسامين التجريديين في هذا العصر، وهذا سبب الولع المتجدد اخيراً برسومه، بعد ان أهملت طويلاً سعياً وراء رسم اكثر تركيباً هندسياً.



ألفريد سسلي

Alfred Sisley

كان الفريد سسلي (١٨٣٩ ـ ١٨٩٩) في بدايته قريبا من كورو. وحتى حين سمح لمونيه ان يقوده باتجاه الانطباعية لم يقطع صلته باستاذه كلياً. مع ذلك، فان كانت حواسه تستيقظ بسهولة كحواس سلفه ولاتقل ادراكاته طراوة عنه. فان الوانه اكثر تمايزاً لأنها اعتمدت على الرؤية اكثر من اعتمادها على الخيال.

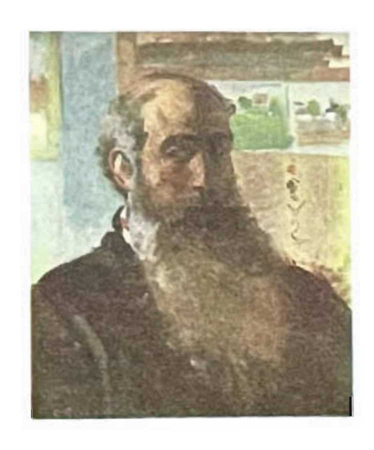
عاش سسلي وتجول في «إيل ـ دي ـ فرانس» وفي منطقة فونتنبلو في الأخص. هنا كان يرسم ضفة نهر أو قناة او طريقاً يؤدي اما الى القرية او يتلاشى بعيداً، وهناك

سسلي: ساحة في آرجنتوي ـ ١٨٧٢



تقبع القرية يغمرها الضوء الثلجي الناعم، او تكتسح دروبها مياه الفيضان الطينية. ومهما يكن موضوعه، فانه يجلس ليراقبه بهدوء. فالفيضان بالنسبة اليه لم يكن كارثة. والغيوم المنسلة من اعماق الأفق زاحفةً نحو السماوات لن تجلب البرق او المطر في صحوتها؛ فهي لا تعبأ بالعاصفة المنذرة بل تنساب عموماً في الفضاء الرحب، بحيث يتبادر للمرء ان مهمتها تنحصر في تنقية الضوء والسماح للهواء بالمحافظة على طراوته، وتخفيف حدة الالوان في العالم.

ظل سسلي حتى عام ١٨٧٧ استاذاً في التعبير عن ظلال المعاني والتحولات الرهيفة. لكنه في حماسته لأن يحذو حذو مونيه حاول ان يزيد من حيوية الوانه الى ابعد مدى، وشرع منذ ذلك الحين يعمل جاهدا على تحقيق ذلك، إلا ان رسمه صار عموماً اقلّ اقناعاً، وبفقدانه اتزانه فقدَ فنه شيئاً من رقته البديعة، وتميزه، وفي أحيان كثيرة، صدقه.



كاميل بيسارو

Camille Pissarro

بدأ كاميل بيسارو (١٨٣٠ ـ ١٩٠٣) سيرته الفنية، شأنه شأن سسلي، تحت تأثير كورو، ثم خضع مثله، بتوجيه مونيه، للانطباعية واتخذ له مسلكاً باتجاه تأكيد شخصيته المستقلة. كان بيسارو وسسلي يمتلكان حساسية متماثلة، على الرغم من اننا نجد في اعمال بيسارو مسحة من القلق الذي يفتقده سسلي.

دأب بيسارو، حتى عام ١٨٨٤، على اختيار موضوعاته من المناطق المحيطة بـ «بونتواز» في الأخصّ. كان يضع احياناً مسند الرسم على ضفاف نهر «الواز» او في زاوية طريق، وقد يتوقف احيانا أخرى عند بوابة مزرعة قبالة فلاح عائد الى بيته من حقله، او قبالة إمراة تدفع عجلة. وقد يطيب له المقام في حقل يقوم فيه الحصاد، او بجوار مجموعة من البيوت تكاد تغطي واجهاتها الاشجار. هذه هي الموضوعات التي عشقها، لا للمساتها الخضر في تضادّها مع السقوف الحمر وحسب، لكن بسبب الخطوط التي تطبعها الجذوع والاغصان على قماشة اللوحة أيضا. وعلى الرغم من انطباعيته بقي بيسارو، في الواقع، داعية الى قدرٍ معين من الصلابة والبناء في الرسم.

وفي عام ١٨٨٦ سمح بيسارو لنفسه ان ينساق تحت شعار الانطباعية الجديدة. لكنــه سرعان ما ادرك انه قد ارتكب خطأ، وان رسمه اضحى منهجياً صرفاً جفّت حيويته، فكان ان استعاد حريته بعد حين.

رسم بيســارو في سنــوات حيــاتــه الأخيرة، وفي فترات مختلفة، مشاهد للمدن (باريس، روان، دييب)، وحين كان يطل من نافذته على الشوارع والجسور وضفاف السين، يعانق الفضاءات الشاسعة ويقتادنا الى منظورات عميقة، وبذا يمنح رسومه الاتساع والفخامة في الرؤية التي يقرنها المرء بباريس. وقد عالج موضوعاته بحرية أوسع من اعماله السابقة في فترة السنوات ١٨٧٠ ـ ١٨٨٠، وأمسى تلوينه اكثر دفئاً وتخــطيطاته اكثر ايجازا احيانا. مع ذلك، فان الاشياء بالنسبة اليه ماتزال تحتل مكــانهــا في الصورة، وعلى النقيض من مونيه بقي مخلصاً للأصول الواقعية التي نشأت عنها الانطباعية.



أوغست رينوار

August Renoir

قد يوصف مونيــه وبيســارو وسســلي بانهم رسامو المشاهد الطبيعية، غير ان اوغست رينوار (١٨٤١ ـ ١٩١٩) نذر نفسه بصورة رئيسة، ان لم يكن كلياً، لرسم الأشخاص. هو الآخر اتخذ من الضوء له مذهبا، واستغلّه في كل صورة من صوره، لكنــه بدلاً من محــاولة الامســاك به قبــل ان ينسلّ سريعاً فيغير السماوات والماء والحشائش والأشجار، وجد متعة في اقتناصه وهو يداعب وجه أو جسد شابة عارية. وعلى الرغم من انه اراد للضوء ان يخترق الاجساد إلا انه لم يشأ لها ان تتلاشى فيه، فحجمها، والى حد ما توازنها، كان يعني الكثير له.

في هذا المجال، كان وضعه يشبه بعض الشيء وضع مانيه، الذي يماثله ايضاً في تعلّقه، على الرغم من كونه مجددا بالتراث. ورينوار، مثل مانيه، كان معجبا بتسيانو وڤيلاسكيز وديلاكروا، لكنه أبدى حماساً معادلاً لروبنز وبوشير. فالاثارة الحسية التي وجدها في اعمالهم كانت غزيرة لديه مع انها في طبيعتها لم تماثل بالضرورة ما يملكه هو. فقلّ ان رسم روبنز أو بوشير عارية دون التلميح الى فكرة الفاكهة المحرمة،



رينوار: غداء على القارب ـ ١٨٨١

اما بالنسبة الى رينوار فالعري حالة طبيعية جداً فاذا ما وُجد إيروس (إله الحب عند الاغريق) في صوره فهو إيروس الوثني وليس ذاك الذي قصده نيتشه بقوله: «اعطته النصرانية سماً ليشربه فلم يقتله، بل حطَّ من خلقه وقاده الى الرذيلة.» لاشيء أبعد من الرذيلة بالنسبة الى عاريات رينوار، فليس فيها من الدعارة او الفسق شيء، فهذه الأجسام اللؤلؤية الرقيقة تبدو في الواقع كأنها لم تعرف حمى العواطف وجيشانها. هي هنا أمامنا في حالة براءة.. براءة حياة حيوانية هادئة، اللّهم إلا اذا استحضرت الوجود الكلي السلمي للفواكه والأزهار.

في فنه، لن نعثر على اثر للعذاب، للقلق الذهني او للتعقيدات النفسية. ونحن حتى في صوره الشخصية أمام وجوه متألقة مستبشرة، لاتعبّر إلّا عن لذة العيش في العراء، في غمرة الضوء الناعم والشديد معاً. ونساء رينوار في الواقع شابات نضرات في معظم الأحيان، والمرأة عنده هي حواء التي تسكن جنة لاوجود فيها لشجرة المعرفة او الأفعى!

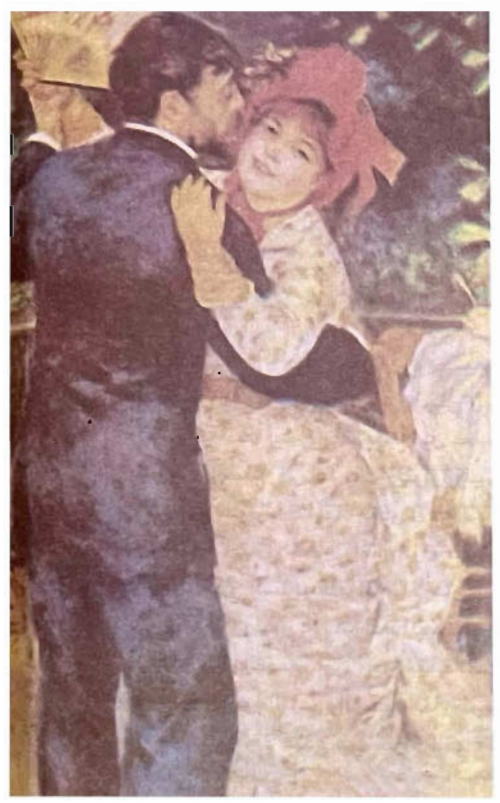
شيء من الفردوس يبقى مكتنفاً امرأة رينوار، حتى حين تضع عليها ثياب شابة باريسية، او حين ترقص تحت اشجار طاحونة غاليت، او حين تصغي الى الموسيقى

او تضع القبعة على راسها لدى الخياط. هي، باوضاعها المختلفة، تنتمي تماماً الى الفترة التي رسمت فيها. وكل مَنْ يود التعرف على المجتمع الباريسي في ظل حكم نابليون الثالث او اثناء السنوات الأولى لقيام الجمهورية الثالثة، أو يشأ ان يعرف ماذا كان يرتدي الناس وكيف كانوا يسلّون انفسهم، عليه ان يلجأ الى رينوار بقدر ما يلجأ الى مانيه.

ومع اقتراب عام ١٨٨٣، وعلى الرغم من انه رسم عدداً من الاعمال عُدَّت من روائع الانطباعية، اعتقد رينوار انه قد وصل الى طريق مسدود. وفي اثناء رحلة قام بها الى ايطاليا واعجب خلالها برافائيل ـ أ. ناهيك عن جداريات بومبي الجصّية، شرع يفكر بأنه «لم اكن اعرف قبلاً كيف أخطط أو أرسم». وكان ان قرر بعدها ان يركّز على التخطيط كثيراً، وركزّ عليه فعلاً سنوات عديدة، فصار رسمه قاسياً والوانه «حادة» وضوؤه جامداً وتكوينه اكثر افتعالاً. مع ذلك، خرج فيما بعد من ازمته ناضجاً متجدداً، وأزال القسوة من تخطيطاته، ومنح الاشكال ثباتاً وتماسكاً جديداً. لم يعد ضوؤه جامداً ولا هو استعاد حريته الوامضة. كان الضوء في الماضي يطفو على اجساده وحسب، وصار الآن ينساب فيها عميقاً. فرينوار، الذي عاش معظم ايامه



رينوار: ليز بمظلتها الشمسية ـ ١٨٦٧



رينوار: رقصة

منذ عام ١٨٩٧ فما بعد في جنوبي فرنسا، اراد ان يُعرض نساءه للشمس الحارة المنعشة لينضجن كما ينضج الخوخ!

وعندما يتخيل رينوار المشاهد التي تسترخي فيها نساؤه، لايعود يفكر بالمسرات التي يستمتع بها سَكنة المدينة؛ انه يفكر بالنساء الأقرب الى الباخوسيات اللواتي يجدهن الانسان عندما يتملص من تقاليده الاجتماعية وينطلق حراً الى الطبيعة. فالاجسام الآن بضّة غنية الى حد الافراط، كما قد يتبادر للمرء،لو لم يكن واضحاً ان الفنان كان يرمي الى شيء ابعد من كونه جمالياً بحتاً. انه عشق الحياة وتمجيدها، بعطائها وبدائيتها ونشوتها. ولئن يكن مثل هذا الضوء الثمل قد اكتسح كل ما في اعماله الأخيرة، ولئن يكن الدم الذي يسري في عروق هاته النسوة، والنسغ الذي ينتشر في الأشجار والنباتات، يبدو وكأن مصدره واحد، فالأجسام لاتتلاشى قط في المشهد الطبيعي بل تثريه باشكال طرية وايقاعات دقيقة، في الوقت الذي تحافظ فيه على حيويتها وصلابتها.



إدغار ديغا

Edgar Degas

على الرغم من ان ادغار ديغا (١٨٣٤ ـ ١٩١٧) ينتمي الى المجموعة الانطباعية وساهم في معارضها كلها تقريباً، إلا أن له بعضاً من السمات المشتركة مع مونيه او رينوار فقط، فهو نادراً ما رسم المشاهد الطبيعية، وقلّما ولع بالرسم في الهواء الطلق. كان يبحث عن التلقائية في حركة الانسان او الحصان، ويفضل ان يحلل الضوء وراء الأبواب، في الدواخل، حتى وان كانت الاضاءة اصطناعية. كان مخططاً اكثر منه رساماً، في الوقت الذي قلّ أن عمدَ الانطباعيون الى التخطيط.

قاده تكوينه الفني ايضاً الى ان يعبّر عن نفسه بالخط اساساً. كان تلميذاً لأحد اتباع آنگر، وقام برحلات متعددة الى ايطاليا حيث درس اعمال اساتذة القرن الخامس عشر (بولايولو وبوتيشيلي ومانتينيا) اكثر مما فعل مع رافائيل وميكلانجلو. ولكن زغبته في فهم الفنانين الذين اعجب بهم لم تحل دون ان يحرز افكاراً متقدمة في



ديغا: في ساحة السباق ـ ١٨٦٩ / ١٨٧٢

وقت مبكر. ومنذ اوائل عام ١٨٥٩ كتب في يومياته يقول: «لم يحدث ان رسم احد قط بنايات او بيوتاً من الأسفل؛ من تحت او من مواقع قريبة كما يلمحها المرء حين يمر على الشارع.» وقد واتته الفكرة لتنفيذ سلسلة من الرسوم من هذا المنطلق للموسيقيين، مثلاً، والراقصين والمقاهي المضاءة وقبل ان يشرع بتنفيذها فعلاً رسم العديد من الصور الاسطورية والميثولوجية، كما رسم عدداً من الصور الشخصية لاتخلو من تميز واضح.

كانت فكرة سباقات الخيل أولى تلك الافكار التي اقتبسها من الحياة المعاصرة آنذاك. وعلى الرغم من انه بدأ رسمها في عام ١٨٦٢ فلم يتسنَ له ان يقدم تأويلاً لها الا بعد ان رسم في عام ١٨٧٣ «العربة في السباق» حيث كشف اهم السمات المميزة في فنه.. أي ما ليس متوقعاً في تصميمه. ففي طريقته في دفع العربة (موضوعه الرئيس) الى زاوية القماشة، مقتطعاً القسم السفلي منها، حاذفاً بعض قوائم الحصان، واكثر من هذا تخلّيه عن جزء من الحصان الذي يبدو في المقدمة، كان فريداً في معالجته تلك لم يقدم عليها فنان اوروبي من قبل. فمن اين استمد جرأته



ديغا: مغنية المقهى ـ ١٨٧٨

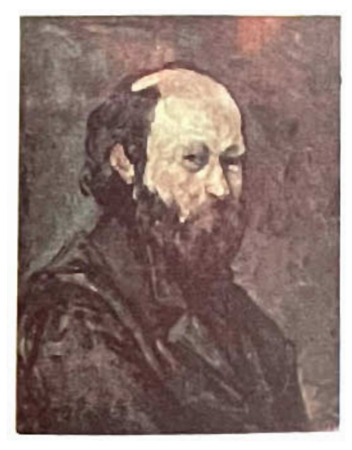
هذه؟ الجـواب واضــح: لقد تأثر بالمطبوعات اليابانية التي غزت باريس، وتفحص اعمال المصورين الفوتوغرافيين من حوله، ولم تكن مصادفة انه امتلك في رسمه كثيرا من ملامح اللقطات الفوتوغرافية. تأكدت خصائصه المتميزة في سباقات الخيل التي رسمها في السنة التي اعقبت عام ١٨٧٣ وحدد نفسه اكثر فاكثر بما هو ضروري وحسب، واضحى شكله مبمسطاً اكثـر فاكثـر. وفي حمـاسته للتنويع في المواضع والحركات لم يعمد الى التركيز على رسم السباق ذاته، بل رسم، في الواقع، اللحظات التي تسبق الانطلاقة المرتقبة، وتشد الخيول وراكبيها شدّاً في غمرة التوتر العارم.

اما في ما يتعلق بحركات الجسم البشري، فقد درسها عن كثب بمراقبته الراقصين والراقصات في دار الاوبرا. ومما يلفت النظر انه غالباً ما يرسمهم في حجرة الانتظار او في قاعة التمرين اكثر مما يرسمهم على خشبة المسرح ذاته، فهو لايولي اهتمامه بحركاتهم الرشيقة قدر اهتمامه بأمزجتهم غير المألوفة. كذلك دأب على تغيير زاوية رؤيته وحاول انتقاء تلك التي يبدو فيها المشهد المألوف مثيراً. وهذا السعي الى ماهو

غير مألوف، قاده ايضاً الى دراسة تأثيرات الضوء الاصطناعي في فعاليات التسلية في المقهى، أو في المسرح أو الاوبرا. ولم يكتف باقتناص الغرابة الكامنة في الضوء الأبيض والظلال الخضر التي يلقيها ضوء المصباح النفطي على الوجه او الذراع، بل استخدم هذا النمط من الاضاءة في تجزئة الفضاء التقليدي. مستعملا الظل لتضييقه والضوء لتوسيعه وتعميقه. لم يكن مولعاً بالحدود الفاصلة في تكويناته، وغالبا ماتندفع العين من مقدمة الصورة الى عمقها دون ان تتمكن بالنظرة الأولى من احتساب المسافة التي قطعتها. وينجم عن هذا شعور بانذهال شاعري تزيده عنفوانا جراته في قطع اجزاء من اشكاله.

في نزوعه لاكتشاف اوجه جديدة لذلك الجزء الخفي من الحقيقة الذي فتنه، أقبل ديغا على ارتياد حوانيت صانعي القبعات النسائية والغرف الخلفية، حيث النساء المُتعبات المتثائبات يقمن بكيّ الملابس. انه يفاجيء النساء في خلوتهن، يخططهن وهنّ جاثمات في احواض الاستحمام، منهمكات في غسل انفسهن، ثم ينصرفن الى الاهتمام بزينتهن. مع ذلك، اذا بدافنه فاضحاً فلم يكن ذلك بقصد اثارة الشهوة. كان ديغا يلحظ بفضول لكن دون اشتهاء. هو على النقيض من رينوار، لم يعظم العري ولم يصوّره حالة طبيعية، بل خلق لدى المرء احساساً بأنه موجود بضع لحظات فقط ثم سرعان ما تخفيه الملابس.

يقول ديغا: «ليس هناك فن اقل تلقائية من فني». والحق انه لايسجل الانطباعات التي تأتي بها المصادفة في طريقه: انه ينتقيها، يحلّلها، ثم يحولها حالة أخرى باسلوب تأملي مُقرر. ومنذ عام ١٨٨٠ وما بعد، عمد ديغا الى الانتفاع من قلم الپاستيل اكثر فأكثر الذي هيأ له باقصر الطرق «ان يكون ملونا بالخط». في الوقت ذاته قوىّ الوانه، ولم تتوقف قط عن النمو حيوية تظليلاته المتعارضة، وسعة بقعه اللونية، وحرية نغماته اللونية وتوهجها، وفرادة تناغماته.



پول سيزان

Paul Cézanne

على الرغم من ان پول سيزان (١٨٣٩ ـ ١٩٠٦) تحرك منذ عام ١٨٦١ في اطار الحلقة التي ضمّت انطباعيي المستقبل، الا ان رسمه لم يكن ذا صلة باعمالهم الا



سيزان: حياة ساكنة ـ ١٨٨٧

بعد عشر سنوات، عندما استقر في «اوفير» وعمل بنصيحة بيسارو. عند ذاك فقط ظهرت بوادر اسلوبه الثوري، فرسم مشاهد طبيعية هادئة بألوان صافية. كان اقل اهتماما بالطارىء منه بالمستديم، ورفض فعلاً ان يسمح باضمحلال شكل الاشياء في غمرة الجو الذي يلفها. لقد أكدّ باستمرار بنية الرسم، ومن اجل هذا فان البيوت والصخور وجذوع الاشجار وكل مايبدو صلداً متماسكا يمكن تحديده بخطوط هندسية، كانت تؤلف عنصراً اساسياً في اعماله.

اثر سيزان، سعياً الى مزيد من النضج والاكتمال، ان يرحل عن باريس الى جنوبي فرنسا حيث يسمح الهواء الجاف الشفاف للطبيعة أن يبدو انقى ما تكون. ومنذ عام ١٨٧٢ حتى وفاته عاش معظم ايامه هناك، في زيارات متكررة، ورسم في ضواحي «ايكس»، مسقط رأسه، وغاردان وايستاك. وعلى الرغم من اصالته الواضحة في كل صورة من صوره، إلا انها مذهلة بوجه خاص في المشاهد الطبيعية التي رسمها في خليج مارسيليا. فالبحر المتوسط والسماء يحتلان مكانهما الطبيعي، لكنهما معزّزان بثبات ضمن اطار من العناصر المتوازنة. هناك حركة قليلة وانعكاسات محدودة في البحر، فسيزان لم يهوَ يوماً لعبة الأمواج الوامضة التي احبها مونيه، فماؤه يميل الى السكون وكذا حشائشه واوراق اشجاره. وضوؤه ليس مبهجاً او متغيراً: الألوان عنده لاتترجم لحظات سريعة الزوال مهما تراءت ساحرة، وهي لديه اقل قُزَحيّة من الألوان التي استخدمها الانطباعيون، واقل تصنعاً ايضاً، وتكاد توحي ان الفنان استخلصها من الأشياء ذاتها.

هناك في الواقع نزعتان متناقضتان تعتملان في سيزان، كانتا سبب الرسم وئيد الخطى، مثقل الأسى، كابده عبر مساره الفني كله. فهو من ناحية اراد ان يسجّل انفعالاته الحادة بالطبيعة دون ان تفقد شيئاً من طراوتها وشدتها، وهو من الناحية الأخرى كان مولعاً باستكشاف ماوراء المُخل والعابر ليجلوهما وينظمهما على القماشة بنباهة واستبصار. وكان ان تغلبت النزعة الثانية في نهاية المطاف، فأعرض عن الحالة



سيزان: اللاعبون ـ ١٨٩٠ / ١٨٩٢

الزائلة للأشياء ونحا باشكالها نحو القياسية والتكامل الثابت للاشكال الهندسيه، واعطى اللون قيمة صورية اساسية.

وهو حين رسم عاريات لم يكن بدافع الاشتهاء أو ليثير فينا المداعبة الحسية بل استعمل اجسادهن ليقيم تشكيلاً عمارياً حياً. وحين رسم فاكهة جعلنا نتصور اننا لم نذقها من قبل قط؛ تجاهل لبّها وطعمها، لكنه اعطى الوانها غنىً وشكلها نقاوة وامتلاءً بحيث تحولت عناصر تشكيلية ذات قوة خارقة. بمعنى آخر، انه عندما حرم الأشياء بعض الخصائص التي اسبغتها الطبيعة عليها، فانما ليثقلها بالحياة التي وهبها الفن اياها. المهم، ان لاشيء أطوع للبحث التشكيلي الخالص من الأشياء غير الحية، لذا عكف سيزان على رسم عدد من صور الحياة الساكنة. قد يندفع البعض الى القول: ان سيزان عامل كل شيء، عدا الطبيعة، كحياة ساكنة. ونحن اذا نظرنا الى الصور الشخصية التي رسمها وجدنا أنها لاتنمُّ بشيء عن الحياة الداخلية للموضوع. مع ذلك، تحركنا بجاذبية الوانها الهادئة وصلابة ملامحها المجردة التي تضفي عليها نوعاً من الهيبة والوقار.

استعمل سيزان في سنوات حياته الأخيرة اصباغه بحرية تصحُّ مقارنتها بتلك التي بدت منذ أمد طويل في صوره المائية الخلابة. وحين رسم بين عامي ١٩٠٤ ـ ١٩٠٦ لوحته «جبل سانت ـ ڤيتوار» الذي ابدى له تجلّة خاصة في الغالب صارت اشياؤه أقل تحدداً واقتصرت على ابراز الاثارات اللونية والكتل والمستويات. لكن غنائيته لم تدفعه الى اهمال البنية بل بدت اقل وذ ، وحسب.

لم يعد يؤكدها بالخطوط، بل تركها تتنامى بفضل الدقة التي وزّع بها مساحات الألوان الراعشة.

يقول سيزان: «لقد مهّدت الطريق وسيقتفي الآخرون الخطى.» وجاء الآخرون وصاروا له اتباعاً. وكان هو الذي الهم الرسم حيويته كلها في النصف الأول من القرن العشرين، وانكبّ النابيون والوحوشيون والتكعيبيون على دراسته بحماسة متكافئة.



پول غوغان

Paul Gauguin

لم يكن پول غوغان (١٨٤٨ ـ ١٩٠٣) حتى عامه الرابع والثلاثين الا رساماً هاوياً صديقـاً لبيسـارو ومتـأثراً به. وفجأة في عام ١٨٨٣، ترك عمله المربح برفقة احد سماسرة البورصة بباريس ليكون في استطاعته «ان يرسم كل يوم» وادار ظهره للثراء، كمـا ادار ظهره بعد حين لزوجته واطفاله الخمسة. ومنذ ذلك التأريخ كان نصيبه العـوز والعـذاب والمعاناة، وأورثه ايمانه بأن مصيره رهن القدر المحتوم، السُخطَ والعزاء معاً.

في عام ١٨٨٦ رحل للعيش في پونت ـ آڤن في بريتاني يحدوه الأمل ان يجد فيها، بخلاف باريس، «الصحراء التي ينشدها القانع الفقير». لقد اراد في الواقع ان يهرب من الحضارة، وشعر فعلاً ان الحياة المتوحشة صيّرته شاباً من جديد. وفي السنة التي اعقبتهـا كتب يقـول: «سـأذهب الى بنما لأعيش حياة غير اجتماعية. هناك سأستمد قوة جديدة بعيدة عن البشر». لكنه مالبث، بعدما اصيب بالخيبة في بنما،



غوغان: الميلاد ـ ١٨٩٦م

ان شدّ الرحال الى المارتينيك التي فُتن بطبيعتها الساحرة، اضطر الى تركها هي الأخرى لاعتلال صحته، فعاد في نهاية العام منهكاً، محطماً، عليلاً الى پونت ـ اڤن ثانية، ليتخذ رسمه منذ ذلك الوقت طابعاً جديداً متفرداً. لقد وجد نفسه أخيراً بفضل سيزان والمطبوعات اليابانية ومحاوراته مع الشاب إميل برنارد، وبوحي من رسومه في الأغلب.

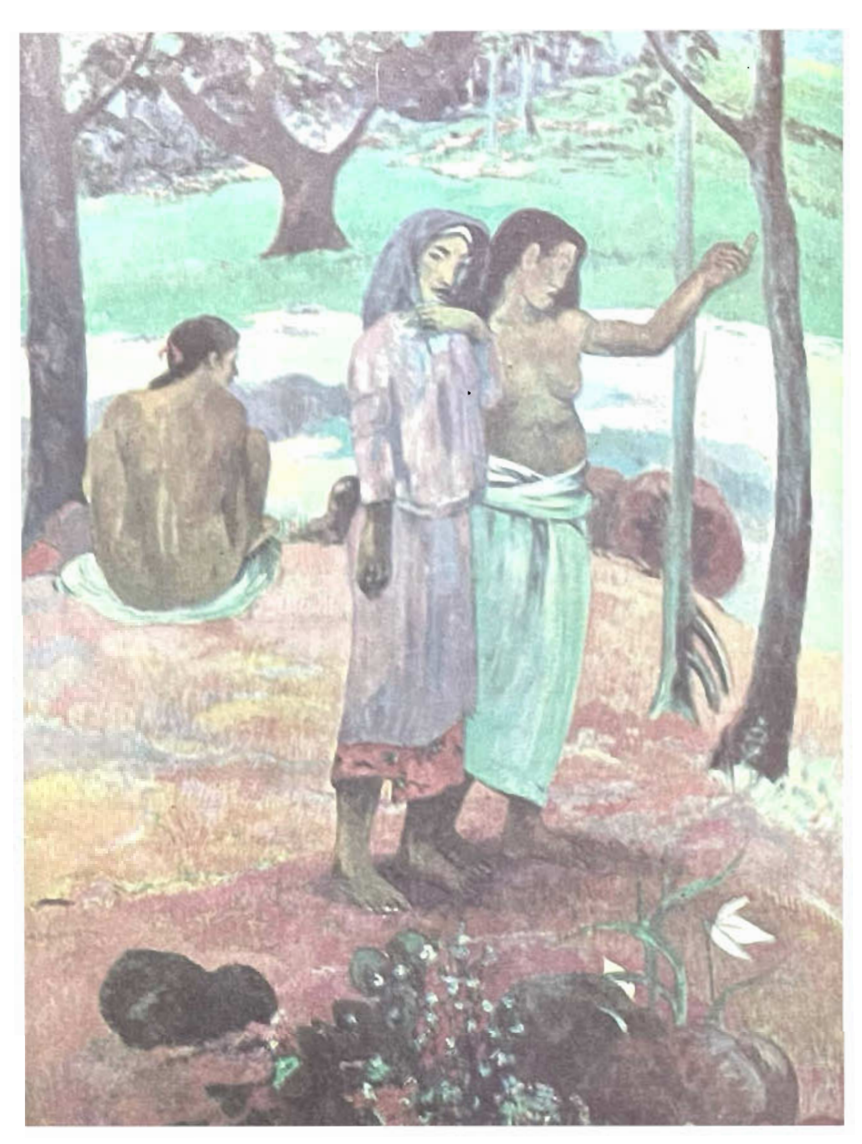
قال يوماً لصديق:

«لاترسم قريباً جداً من الطبيعة، فالفن تجريد. استخرجه من الطبيعة؛ احلمْ به وفكر مزيداً بالخلق الحاصل. ان اسلم طريقة لبلوغ الذروة هو ان تفعل.. ان تبدع،ان تخلق».

كان من ثمرة ذلك ان احاط اشكاله بتحديدات حيوية وتركيبية، واختزل نمذجته، واقتصر على استعمال اكثر الوان الطبيعة انتشاراً، ووزّعها على استواءات قد تقل او تكثر. اضافة الى ذلك، استغنى عن الظلال، ونبذ المنظور الجوي، ولجأ الى المنظور الخطي لماماً، وللايحاء بالعمق استخدم السطوح في الاغلب ونقاط اللون المرجعية. وسـواء اكـان موضـوعه مستمداً من الحقيقة (كما في صورتيه «قطيع الخنازير» و«صناع القش») ام من المخيلة (كما في صورته «الرؤية التي تعقب الموعظة») أو كانت صوره شخصية «بورتريت» ام مناظر طبيعية، كان غوغان في طريقة معالجة موضوعاته يستقي الالهام من روح العالم الذي حوله:

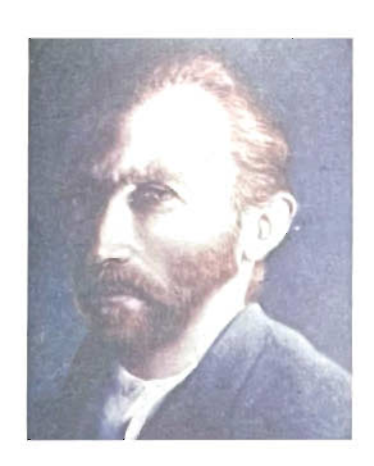
«حين يُرجّع الصوان صدى حذائي الخشبي فاني اصيخ السمع الى الصوت الابكم، البليد، القوي الذي ابحث عنه في رسمي».

ولم ينشد غوغان صوت حجر الصوان وحسب، بل صوت النحت المبسط الخشن، ولم يتردد في استلهام صوت الفن الشعبي عموماً في زمن لم يكن بعد قد عُرف. لم تستطع بريتاني في النهاية ان ترضي مأربه. كانت روحه الظمأى الى العيش عيشة بدائية، كما املاها عليه فقره، قد اغرته بالبحث بعيداً عن «الأرض الموعودة!» ركب البحر ثانية في عام ١٨٩١، قاصداً تاهيتي، وعاد من جديد في عام ١٨٩٣ الى فرنسا مُتعباً ومُعدماً، ثم مالبث بعد ذلك بسنتين ان رحل مرة اخرى، وفي عام ١٩٠٣ توفيّ في جزيرة الدومينيك في الماركيزاس، حيث اقام، مقبلاً من تاهيتي منذ عام ١٩٠١. وعلى الرغم من ان جزر البحر الجنوبي لم تحقق حلمه، ولم يسعفه العيش فيها التخلص من قنـوطه وعـذابه، الا انها كانت المكان الذي بلغ فيه فنه اكتماله الأسمى. لقد اضحت أشكـاله اكثـر اتساعاً، وتخطيطاته اكثر قوة، وتلوينه اكثر غنىً وتناغماً. والاثـارة التي طبعت اعمـاله استمدها، بطبيعة الحال، من الناس والنباتات التي وجدها حوله، لكن هذه الاثارة لم تكن صورية مجردة حسب، بل عبّرت عن احساسه العميق بالحياة اكثر من كونها تمثيلاً للطبيعة. لم يكن احساسه احساس رجل بدائي بل اوروبي متحضر، ارتأى ان ينغمر في الحياة البدائية التي شعر نحوها بالحنين والعـودة الى المـاضي، مع ادراكـه التام بأن لن يستطيع استرجاع البراءة الكافية ليصبـح جزءاً من «فردوسه المفقود!» لهذا السبب، كان في رسوم غوغان شيء من السوداوية وعدم القناعة دائماً. ان عناوين بعض اعماله، امثال: «وحيداً»، «لااكثر بعد» «من اين جئنا ؟ من نحن؟ الى اين نذهب؟»تفصح بجلاء عن القلق الذي انهكه، وهي تؤشر كذلك الأخطار التي خاضها او حاد عنها، فالولع بفكرة ما لم يحظَ في عمله قط بأهمية تفوق دلالتها المتحققة في الرسم.



غوغان: النداء ـ ١٩٠٢

وكما حاذر غوغان الوقوع في شرك الرسم «الأدبي» حاذر عموماً ان يكون زخرفياً خالصـاً، وهـو أمر شاق بالنسبة الى رسام يؤسلب اشكاله، ويتخلى عن التظليل، و«الريليف»، ويضع الوانه في مساحات مسطحة. وبذلك اس تطاع ان يبرهن على ان الطريق التقليدي الذي سلكه الفنانون منذ عصر النهضة لم يكن الوحيد الذي يوفر وسيلة للتعبير العاطفي. ومارس ذلك فعلاً معلناً: «هاقد عدت الى الورآء، الى ابعد من خيول البارثنيون، الى حصان طفولتي الخشبي». كما قال ايضاً: بأنه يتمنى «ان يعود بالرسم الى منابعه» واضاف: «اردت ان أؤسس الحق في ان أجرب اي شيء». هذه الكلمات تركت اثرها في رسم القرن العشرين بقدر ماتركته في اعماله تماماً، وكان على الفنانين ان يلتفتوا اليها ويستعينوا بها، حتى وان لم يتأثروا بأعماله.



فنسنت فان كوخ

Vincent Van Gogh

قلّة هي السِيَرَ الخاطفة التي تماثل سيرة فنسنت فان كوخ (١٨٥٣ ـ ١٨٩٠). كان في السادسة والعشرين من العمر حين رسم أولى تخطيطاته واعتبرها أحق بالبقاء، وكان عددها ثلاثةً وثلاثين، يوم بدأ يكتشف اسلوبه، وفي السابعة والثلاثين عندما مات. ان سبب تأخره في احتراف الرسم معروف، فقد بدأ يرسم بدافع القنوط، وكانت حياتــه حتى ذلك الحين سلسلة متواصلة من الخذلان. وكانت آخر ضربة تلقاها واشدها وقعاً عليه (وهو ابن قسّ هولندي) في بوريناج، حيث رغب في العيش مبشراً بينْ عمال المناجم وكان فشله في الوعظ، وممارسته «المبالغ فيها» للنصرانية قد سبّبا سحب ترخيصــه في وقت بدا في نظر الجميع كأنه «لايصلح لشيء». من أجل ذلك انصرف الى الفن ليبرهن«أنه يصلح لشيء ما!» ومن المحتمل جداً انه اراد ان يتخذ من الفن وسيلة لاظهار حبه بني البشر، اذ لم يكن الفن بالنسبة اليه لهواً أو تسلية قط، بل رسالة في الحياة.

لم يكن عجباً ان عاد فان كوخ في نهاية الأمر الى هولندا ليعيش في الريف وليصبح رسام الفلاحين. ولم يكن هناك مايثير العجب ايضاً في تقديره لميليه واستشارته، ولكنه كان معجباً بزولا ايضاً. وحين اكتسب فنه قوةً خاصة في عام ١٨٨٥، بدا وكأن مؤلف رواية «جرمينال» (زولا) ورسام «صلاة الملاك ـ **Angelus** » (ميليه) قد التقيا معاً في رسومه. في شخوصه مهابة وفظاظة في الوقت ذاته، وملونته بعامة داكنة موحلة، واسلوبه خشن وجريء. ومهما بلغت قيمة الاعمال التي رسمها آنئذ بهذه الطريقة فلم تكن تؤمن له سمعة تتجاوز حدود بلده. لكنه حين قدم الى باريس في عام ١٨٨٦، احتـل آنذاك فقط مكانته اللائقة به في تأريخ الفن الحديث، واضحى المنار الذي استرشد بهديه الوحوشيون والتعبيريون في مطلع القرن العشرين.

وبفضل اتصالاته ببيسارو وغوغان وسنياك، فقدَ رسمه ثقله وميوعته الريفية، فأشرقت الوانه، وخفّت لمساته وامسى تجزيئياً، وفي اوقات ما، تنقيطياً. ورسم مناظر لبــاريس وازهاراً وحياة ساكنة وصوراً شخصية تثير العجب كلها بهدوئها وبهجة تناغماتها، واسترخاء تخطيطها. ونحن في الصور التي رسمها لنفسه، نلمس انه لم يكن قانعــاً ببــاريس او راضيــاً برفقائه الرسامين ومناقشاتهم، وفي الأخير لم تعد اعصابه تحتمل المزيد وشعر بالحاجة الى تغيير جديد.



فان كوخ: ليلة نجومية ـ ١٨٨٩

وفي شباط ١٨٨٨، وقد جذبه عشقه الشمس، انتقل للعيش في «آرل»، وسحره جنوبي فرنسا فرآه «جميلاً كاليابان»، التي لم يزرها قط، بل تخيلها كأجمل ماتكون من فرط اعجابه بالمطبوعات اليابانية. ومالبثت ضربات فرشاته ان اتسعت وصارت الوانه اكثر حدة وتخطيطه اشد تماسكاً. وعمل دون كلل في وهج الشمس وفي غمرة الريح المقبلة من البحر المتوسط، وكان احياناً ينصب مسند الرسم ليلاً ويشرع بالعمل في وسط الحقول. لم يكن يقنع بتسجيل ماتقع عليه عيناه، بل عمد الى الافصاح عن احاسيسه كلها، عن رعشات قلبه واستلهامات عقله. ومن اجل ان يكثف تعبيره بالغ في التأكيد على ما كان يراه ضرورياً، وغضّ الطرف عما كان في نظره تافهاً غير مهم.وبسبب ولَهُ المتزايد يوماً بعد آخر بالشمس، وهو القادم من الشمال، فقد سكب في صوره أقصى ما استطاع من رؤية مشرقة بالألوان لجنوبي فرنسا، وبزَّ بذلك سيزان الذي كان مواطناً من بروڤانس ذاتها. وتألق اللون الخالص أيضاً في الصور الشخصية التي رسمها، وفي ازهاره، وفي الأمكنة الداخلية. لقد سعى الى أن يمنحها قيمة رمزية، فرسم لوحته «مقهى الليل» محاولاً «ان يعبّر بالأحمر والأخضر عن اللوعات المروّعة للكائنات البشرية». وحلم بالتعبير «عن اللوعة التي تشد العاشقين بمزج لونين متكاملين، فبامتزاجهما وتضادّهما تتولد الاهتزازات الغامضة لألوانهما المتواشجة». وفي الوقت ذاته انكب على التخطيط، بالقلم والقصبة، وانتج اعمالاً ذات حيوية أخاذة. ففان كوخ الذي عمل بروح ثواقة واصرار وشفافية لم يهمل في الواقع شيئاً.

ولم تفارقه هذه الشفافية في الرؤية حتى في نوبات جنونه التي داهمته اول ماداهمته في كانون أول من عام ١٨٨٨ بعد خصامه مع غوغان، وقادته الى ان يقطع احدى اذنيه. وحتى بعد ما أمسى نزيلاً على المصح العقلي في سانت ـ ريمي بعد ذلك بشهور، وقد طلب هو ان يوضع فيه، كان قادراً بين نوبة وأخرى على تقويم وضعه وفنه برؤية واضحة. وعلى الرغم من انه لم يعد يمتلك ذلك التلوين الفرح الذي تميّز به في الفترة التي امضاها في «آرل»، واصبح تخطيطه معذباً مضطرباً فبدا لاهثاً، وعلى الرغم من ان اعماله عبّرت عن قلق حزين ومعاناة لاشفاء منها، فانها لم تكن قط نتاج يد هاذية أو غير متزنة.

هل كان ثمة اختلاف في الصور التي رسمها في أوڤير ـ سور ـ واز في الشهرين الأخيرين من حياته؟ يبدو في بعضها كأن يده فقدت بعضاً من ثقتها، على الرغم من ان قوته الخلاقة لم يطرأ عليها الوهن. لقد بدت سيطرته جلية في «صورة الدكتور غاشيت».

ماالذي يمكن ان يكون اشد تعبيرا من تلك المشاهد الطبيعية بسماواتها المتوعدة وهي تهتز قلقاً وانفعالاً حين لاتسوطها ريح عاتية؟ صحيح ان اسلوبه صار الآن خاطفاً إلا انه ظلّ ممتلئاً بالنشاط. لقد بقي ڤان كوخ متحكماً فيه، وبقيت رسومه ذات تكوين متماسك، على الرغم من اليأس الحالك الذي قاده شيئاً فشيئاً الى الانتحار.



ڤان كوخ: شارع في اوڤير



هنري دي تولوز - لوتريك

Henri de Toulouse – Lautrec

اقترن المسعى الفني بالمصير عند هنري دي تولوز - لوتريك (١٨٦٤ ـ ١٩٠١) كما اقترنا عند ڤان كوخ وغوغان. تحدّر لوتريك من أسرة نبيلة من تولوز، وكان والده مغـرماً الى حد الهوس بالصيد والخيل. وقد تعرض لوتريك لحادث أسفر عن كسر ساقيـه، فنشـأ قزمـاً معوقاً لايقوى على السير الا بصعوبة. وقد ترك هذا النقص بصماته على فنه وهيمن على سيرة حياته بتفصيلاتها.

واذ لم يكن في استطاعته ان يتكيف مع نوعية الحياة المألوفة لدى أسرته الرفيعة، فانـه سرعـان ماهجر الحياة الاجتماعية الملتزمة وذهب في عام ١٨٨٢ الى باريس ليواصل دراسته أولاً، وليستقر بعد ثلاث سنوات في مونمارتر حيث أمضى معظم اوقاته في ارتياد المراقص والملاهي والمواخير. لم يشعر قط بالالفة مثلما شعر بها في هذا العالم الماجن، عالم الغواية والملذات الرخيصة. كانت عيناه نفاذتين، وذهنه متوقداً، وقلبه مليئاً بالمفارقة والمرارة معاً، فقدّم لنا صوراً قاسية ومؤلمة. لقد افصح قلبه عن مشاعره بالطريقـة التي صوّر بها الحركات، سواء حركات الخيل او حركات الراقصات في مونمارتر. وكلما كانت الحركات اسرع وأيسر، كانت رؤيته لها أشدّ واقوى انفعالاً. كان يشعر بالحسد تجاهها ويتطلع اليها بخبث دفين، محاولاً اقتناصها في اللحظات التي لاتبدو فيها تلك الحركات غريبة وحسب، بل شاذة مريبة. كان لتخطيطه الحاد، القارس، المؤلم جانب هزلي، كما شأن تلوينه الذي اتصف بمرارة لاذعة. وفي هذا كله، لا يختلف عن ديغا الذي كان يكنُّ له اعجاباً خاصاً، إلا انه يشاركه ولعَه بما هو غير متوقع، وفي نظرته المغايرة للطبيعة، وفي تذوقه الضوء الاصطناعي، وفي ما اسبغه على الخط من اهمية.

كانت نماذجه عامة يختلفن عن نماذج ديغا. لم يبحث عنهن بين راقصات الاوبرا اليافعات، بل وجدهن في المولان روج والحفلات الموسيقية والسركس. وكان يضفي عليهن الشهرة غالباً، إذ يصوّرهن بهذه الروعة والاثارة في الملصقات التي رسمها لهن والصقت على جدران باريس.

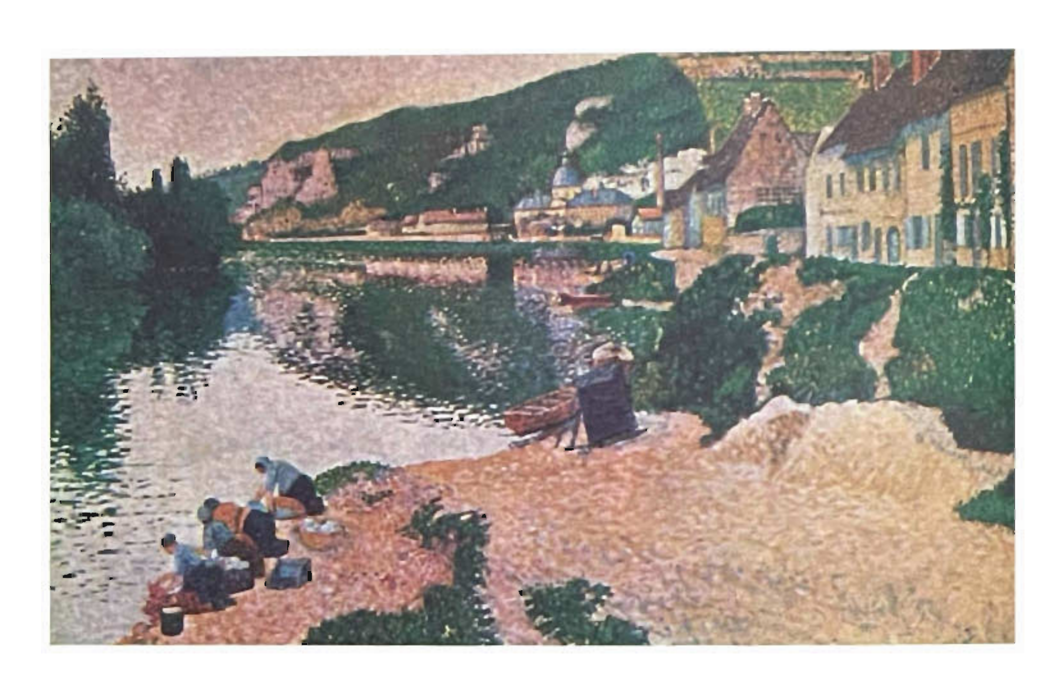
كانت ملصقاته ومطبوعاته الحجرية لاتقل عن رسومه براعة ان لم تَفُقْها احياناً

كثيرة، وكان نجاحها يعزى غالباً الى الحيوية التي تستمدها من تخطيطاته، حيث يختزل الشكل الى ابسط تعبيراته. وحين كان لوتريك يصمم ملصقاته، كان يبطن في ذهنه المطبوعات اليابانية التي استوعب دروسها اكثر من اي فنان آخر. مع ذلك، كانت فرشاته اوسع حرية من تلك التي لدى الفنانين اليابانيين وتعبيره اكثر مباشرة. وبـدلاً من بعض التحفـظ المتصلّب الذي اتسم به فن الشرق الأقصى، نجـد في تصميمات لوتريك وتخطيطه واختياره اللّون جرأة، بل سلاطة لاتخلو من الاحتقار، بل مشوّبة احياناً بالوقاحة الصريحة!



لوتريك: صالة في شارع مولان - ١٨٩٤

الانطباعية الجديدة



سنياك: نهر السين في ليزانديل ـ ١٨٨٦

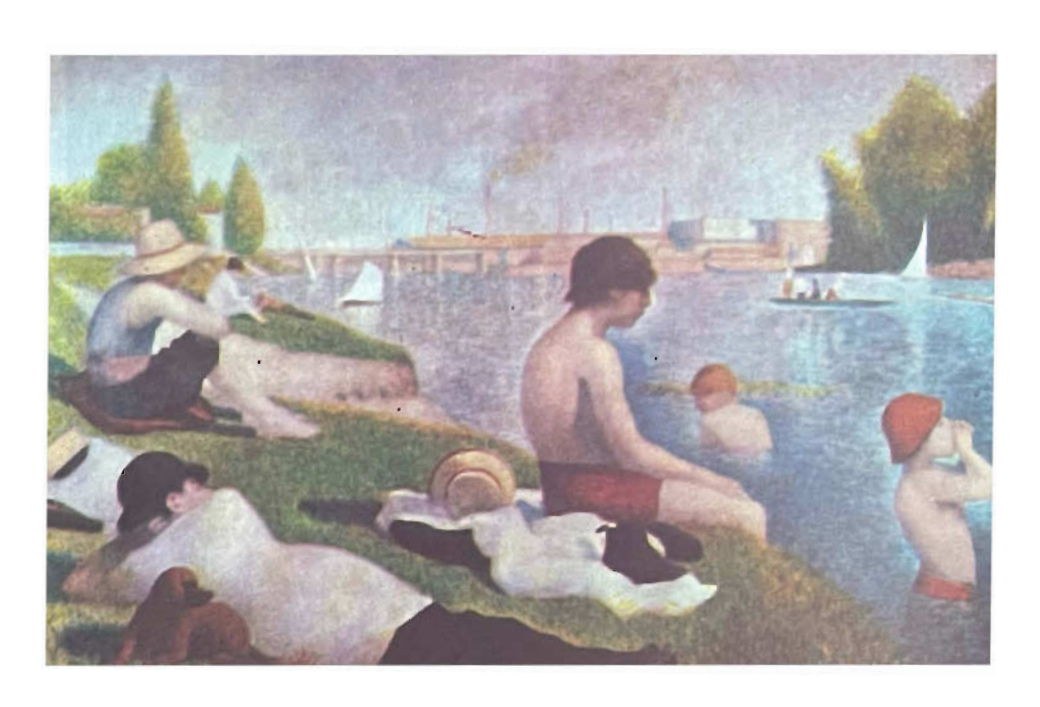
الانطباعية الجديدة

من النادر ان نجد رسامين يملكون فكرة واضحة عما يريدون مثل الانطباعيين الجدد، فقلة قليلة من الفنانين أحسوا بمثل هذا العنف والاندفاع لتدوين افكارهم وطرائقهم على الورق. لم يقتصر الأمر على بول سنياك، عضو هذه المجموعة، الذي نشر في عام ١٨٩٩ دراسته الطويلة «من يوجين ديلاكروا الى الانطباعيين الجدد»، بل ان جورج سورا رائد هذه المدرسة الجديدة. أحسّ ايضاً بالحاجة الى تعريف النظريات الجمالية في عبارات منمقة، وكان ذلك في عام ١٨٩٠، اي بعد اربع سنوات من ظهور الحركة أول مرة امام الجمهور.

لقد لخّص سنياك ذلك بأن ليس هناك ادراكات مبهمة تُسجّل «بضربات فرشاة عشوائية». فقد حللَ الانطباعيون الجدد عن كثب ماراوه وانتجوه بالتفريق، بمنهجية، بين اللون المحلي للأشياء ولون الضوء، وانعكاساتهما الواحد فوق الآخر. لقد استوعبوا جيداً كتاب شيفرول «قانون التضادّ المتزامن» واطلّعوا على اعمال الفيزياويين هيلمولتز وإن. أو. روود وعملوا ما في استطاعتهم للافادة من التقنيات العلمية. وبدلاً من اللجوء الى مزج الألوان، استعاض الانطباعيون الجدد عنه بالمزج البصري، ووضعوا الوانهم جنباً الى جنب لكي تبقى نقية على قماشة اللوحة، ولتتجمع في عين المشاهد فقط محتفظة بوهجها واشراقها. كان القصد من لمساتهم الجلية نظرياً «ان تكون متناسبة وحجم الصورة». فقد ركزوا على شكل البقعة الصغيرة او النقطة، ومنها سُنّت كلمة «التنقيطية». مع ذلك، احتج سنياك قائلاً: «الانطباعية الجديدة لاتضع «نقطة» بل «تقسيماً» للّون، والتقسيم يؤمن كل مزايا الاشراق واللون والانسجام...»

كيف للفن ان يتجانس مع منطق ثُرّ كهذا؟ أغلب الظن انه لن يكتب له النجاح، فقد استحال عدد من الأعمال الانطباعية الجديدة صوراً مجدبة بسبب منهجيتها المفرطة. والواقع ان ما اضفى اهمية خاصة على الحركة لم يكن «الطريقة العلمية الدقيقة» بل الجزء الذي لعب دوراً في تحرير اللون، والاهتمام الجاد الذي اولته الحركة للتجميع والتكوين باللون والخط معاً.

في اثناء الفترة التي شهدت انقسام المجموعة الانطباعية (وكان آخر معرض نظمته في عام ١٨٨٦) تنامت حركة الانطباعية الجديدة، وداعب الحلم دعاتها بالمآثر التي في وسع الفن اكتسابها بفضل علاقته بالعلم. اضافة الى ذلك، بدت الانطباعية الجديدة، وفي الأخص بين الأعوام ١٨٨٦ ـ ١٨٩٠، كأنها بعيدة عن بلوغ نهاية الطريق. لم تقتصر المجموعة التي احاطت بسورا وسنياك على كاميل بيسارو، وابنه لوسيان، وإتش. إي. كروس، وانغراند، وما كسيمليان لوس وآخرين، بل ضمت ايضاً تولوز ـ لوتريك وڤان كوخ، وغوغان، الذين اقتفوا الحركة تطبيقاً وان رفضوها نظرياً.



سورا: الاستحمام في آسنيير - ١٨٨٣ / ١٨٨٤

الرمزية والنابية



سورا: غراند جات ـ ١٨٨٤ / ١٨٨٥

«ان الكتّاب والنقّاد يرون الشعر فيما أنتجه. كلا، إنما انا اطبق قواعدي وحسب. وهذا كل ما في الأمر». عندما قال ذلك جورج سورا (١٨٥٩ ـ ١٨٩١) كان بلا ريب يتحدث باخلاص عن تجاربه. لكنه كان مخطئاً في تقدير أهمية فنه، إذ نجد الشعر فيه لحسن الحظ بصورة لاتقبل الانكار. ومن بين جميع الانطباعيين الجدد، كان سورا الفنان الوحيد الذي لم تتأثر حساسيته أبداً بصلابة النظام، بل ان حساسيته كانت بدرجة عالية من الرهافة فالتزمت بأشد القواعد صرامة دون ان تفقد حيويتها. كان واحداً من الفنانين الذين لايودون كشف انفسهم، بل يميلون الى اخفاء عواطفهم تحت مظهر البرودة الناجمة عن التكوين البارع والتقنية الدقيقة.

كان منذ مطلع شبابه يعرف اي تقليد ينتمي اليه؛ فنقل عن آنغر وبوسان وهولبيلن ورافائيل. وعلى الرغم من انه تطلّع الى ديلاكروا ايضاً، إلا ان ذلك لم يكن مبعثه الاعجاب بانهماراته الرومانسية، بل من اجل ان يستوعب القوانين التي طبقها ذلك الفنان في حقل اللون. وقد قاده الاستغراق ذاته الى دراسة «قواعد فن التخطيط» لشارل بلانك، واكتشف فيه جملة اثرت فيه تأثيراً عميقاً، تلك هي: «اللون الذي يُختزل الى قواعد محددة معينة يمكن ان يُدرَّس كالموسيقى!». ولولعه بيقينية العلم درس ايضاً اعمال شيڤرول وإنْ. أو. رود وتحليلات ديڤيد ستر في «ظاهرة الرؤية» وغيرها.

عمد سورا، قبل عام ١٨٨٢، الى التخطيط اكثر من الرسم، وبقي طيلة حياته متمسكاً بالأسود والأبيض. وقد تكشف الصفحات الوهاجة التي خططها بقلم «كونتيه» اكثر جوانب اعماله شاعرية وجاذبية ولاتقل عنها جاذبية تلك التخطيطات الصغيرة التي رسمها فوراً باسلوب حز وحيّ. لكنه لم يكتف بها بل سعى الى فن اكثر اكتمالاً يرضي العقل ويفتن العين في الوقت ذاته، كما سعى الى لون «أدق» واشكال محددة بعناية توفر الاحساس بحجمها شرط ان يكون الحجم المنشود اقل اعتماداً على النمذجة منه على التشكيل الناجم من التحديد الخطي. اضافة الى ذلك، مال الى ترتيب السطوح الواسعة وملئها بشخوص عديدة في اوضاع متباينة. كانت الأعمال الكبيرة القليلة التي تسنى له ان يرسمها في حياته القصيرة قد اكتملت في النهاية شكلاً، ببطء شديد. لقد امضى سنتين اثنتين ليرسم لوحته «عصر يوم احد في غراندجات»، وحين عُرضت على الجمهور في معرض الانطباعيين الثامن كانت بمثابة «الاعلان الرسمي» لنشوء الحركة الانطباعية الجديدة.

على الرغم من وجود عناصر قصصية لاتحصى في هذه اللوحة، فليست هي ما يتبقى في الذاكرة، بل الاسلوب. ان المرء لايلتفت كثيراً الى ثياب المرأة المضحكة بقدر ما يهمه الجمال الناشيء من لعبة الخطوط التي بفضلها تبرر وجودها. والمظلات هي الأخرى ليست اكثر من ذريعة للامتزاج الأنيق للخطوط المنحنية، والقرد الصغير لايعني شيئاً عدا كونه زخرفة ظريفة وحسب. فكل شيء قد تحول، بالأساس، الى هيمنة الفن

الخالص، بحيث تبدو الحياة معلقة، وقد تجمدت الحركات في اوضاع غريبة. وأُلغي الزمن، فبدت الشخوص تماثيل منتصبة في ضوء ساكن صلب شبيه بضوء المتاحف.

في تكويناته اللاحقة تلين هذه الصلابة بعض الشيء، ويرتعش الضوء اكثر، وتصبح الألوان انقى وابهى. ومهما بلغت قيمة هذه الاعمال، تبقى موهبة سورا المبدعة أشد تألقاً في اعماله الأقل طموحاً؛ كالمناظر الطبيعية التي أوحى له بها نهر السين ، والبحر في بور - إنْ - بيسان، والميناء في غرافيلين. ففي هذه الاعمال امتزجت الرقة الخفية بالتكوين المحكم، ورهافة اللون الراعش بدقة التخطيط الحساسة.

اذا كان سورا، في معظم صوره، قد أولى الحركة اهتماماً قليلاً فقد عظّم شأنها في «السركس»، آخر صوره. ومهما كان عدو الخيل محموماً، ومهما بدت اوضاع البهلوانيين خاطفة، فان الرسام مسيطر على الدوام. انه يحدد لنا الاشخاص بوضوح، يحيطهم بالخطوط تتحرك احياناً برشاقة الثعبان البارعة، وتتصلب احياناً اخرى، تتفرق الى زوايا حادة او تنزلق في تعرجاتٍ سريعة. ان ذكاء سورا يتجلى حتى عندما يرسم الانتقالات المفاجئة، فهو يضفي تعبيراً على الوعي المتوازن الهادىء الذي يميّز الرسامين الكلاسيكيين، ويقابل دائماً غنى الحياة المربك العشوائي باشكال مبسطة نقية واضحة.وكان ان حظي باعجاب فناني القرن العشرين المولعين بالتفكير الهندسي، لاسيما بعض التكعيبيين، الذين ثمنوا التأثير الكلي لولعه بالانضباط، وللجانب الفكري في فنه، وللسيطرة المُتعمَدة التي مارسها على حساسيته.

في عام ١٨٨٦ نشر الشاعر جان مورياس بيان الرمزية الأدبية، وبعد خمس سنوات حدّد الناقد البير اورييه الرمزية في الرسم. ذكر موريا‌س: «ان الشعر الرمزي يحاول ان يُلبس الفكرة شكلاً حساساً». وقد طوّر أورييه هذه المعادلة بأن اضاف: «ان العمل الفَني ينبغي ان يكون تركيبياً، ذاتياً، زخرفياً». وأورد للاستدلال على هذا الاتجاه الجديد اسماء: غوغان وفان كوخ وريدون، ومن الفنانين الشباب سيروسيير وإميل برنار وفيليجيه وموريس دينيس وروسيل وبونار وفويلار. بمعنى آخر، انه بهذا المفهوم تقريباً ذكر كل الذين وقفوا ضد الواقعية الانطباعية، إلا ان تسمية «الرمزي» كما حدّدها انما تنطبق في الواقع على غوغان واولئك الذين عملوا بالروحية نفسها.

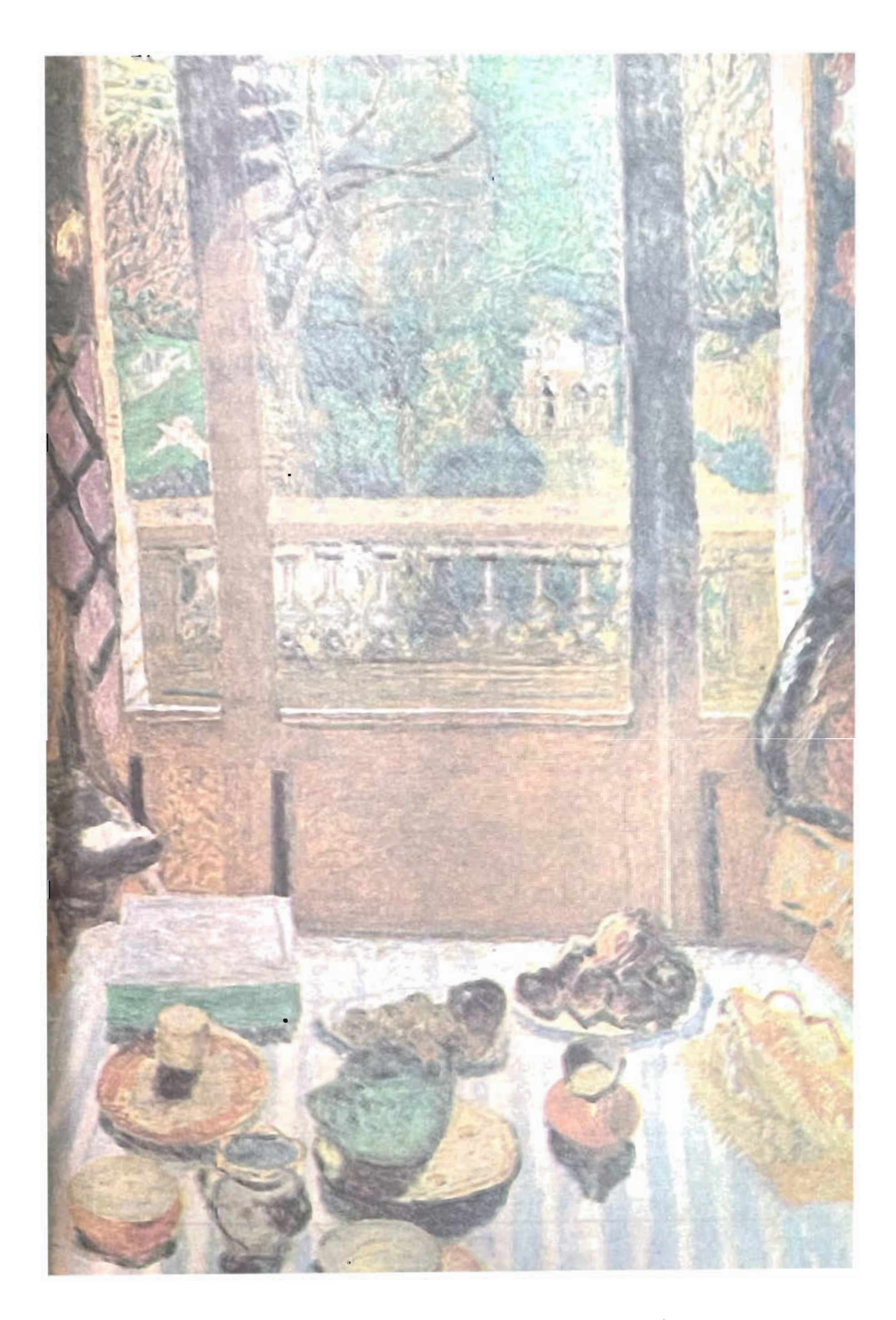
كان وضع اوديلون ريدون (١٨٤٠ - ١٩١٦) وضعاً خاصاً. فقد وُلد في العام الذي ولد فيه مونيه، وسلك في تطوره دائماً نهجاً على هامش الانطباعية. كان مهووساً بالجانب الليلي في الحياة بسبب طبيعته المبهمة الغامضة. عمد رسم «العنكبوت المبتسم» و«العين مع زهرة الشقيقة» منعزلة في مستطيل النافذة الأبيض، ورسم «زهرة المستنقع» التي كانت «رأساً انسانياً وحزيناً» معلقة على ساق متعبة. وفنه، كما نستشفّ منه، لم يكن متحرراً من «الأدب»، وقد تبدو ملامح صوره الغامضة احياناً سهلة متصنعة نوعاً ما. مع ذلك، كان ريدون رؤيوياً حقاً، وتحمل اعماله الاقرب من الطبيعة (في ازهاره مثلاً) اقناعاً اكبر.

وعلى الرغم من انه نظر اليها بعين عالم نباتي، فقد كان جلّ ما انتجه رؤى هشّة وهمية خفيفة، كأنها تنمو بمعجزة في العالم الذي نحن فيه؛ فألوانها تبقى رهيفة يتعذر تحديدها حتى حين تكون متوهجة، وهي تتجاوز الواقعية وتتخللها لمسة روحانية.

ان حضور هذه اللمسة الروحانية نلمسه في اعمال ريدون كلها، وهو ما قرّبه الى الرسامين الشباب الذين ذكرهم اورييه. فمعظمهم كان ينتمي الى مجموعة النابيين 'Nabis' * وكان سيروسيير احد هؤلاء الفنانين، وقد خاطبه غوغان بهذه الكلمات الشهيرة: «كيف ترى هذه الشجرة؟ خضراء؟ حسناً، اذاً استعمل الأخضر.. اجمل اخضر في ملْوَنتك. وهذا الظل.. أقرب الى الزرقة؟ لاتخشى ان ترسمه في اشد زرقة ممكنة». لقد نقل سيروسيير هذه الرسالة الى اصدقائه بونار ودينيس ورانسون وروسيل وڤـويـلار، الذين كانوا متأثرين بديغا وسيزان واليابانيين. وكان الفضل لليابانيين في ان «النابيين» استطاعوا ان يكتشفوا القيمة التعبيرية والزخرفية للخط، واستطابوا الامتداد والانحناء الرقيق لتحديداتهم الخطية.وفي هذا، استوحوا الاسلوب النباتي الذي قُدّر له ان يشتهر في اوروبا حوالي عام ١٩٠٠ وصار الاسلوب يعرف بالفن الجديد، «آر نوڤو»، او الأسلوب الحديث. غير أن «النابيين»، وبخاصة بونار وڤـويـلار، وهما اهم شخصيات المجموعة، سرعان ماهجروا مندرج الألوان الانطباعية واستعاضوا عنه بالتونات الرمادية، والصفراء الأوكرية، والمعتمة عامة. فهذان الفنانان عزفا عن رسم المناظر الطبيعية في ضوء الشمس وعكفا على رسم الدواخل الهادئة لبيوت الطبقة الوسطى، وحين اتخذا من شوارع وحدائق باريس موضوعات لهما لم يحولاها الى مشاهد مشمسة. وبخلاف من سبقوهما من الانطباعيين، لم يحاولا تأكيد الاتساع في الشوارع الفسيحة باستعمال المنظورات العميقة، بل آثرا ان يسبغا على رسومهما مسحة حميمة غمراها بضوء حالم رقيق، إذ لم تكن تشغلهما، في الواقع، تأثيرات الضوء، بل اتخذا الشارع أرضية لحياة الناس العاديين؛ رجال يقصدون اعمالهم اليومية ونساء يتبضّعن في الأسواق!

---

* اخذ الفنانون التسمية عن الكلمة العربية (نَبيّ)،وقصدوا بها ان نظرتهم الى الحياة هي نظرة الانبياء الزاهدين والرؤيويين.



بونار: غرفة الافطار ـ ١٩٣٠ / ١٩٣١

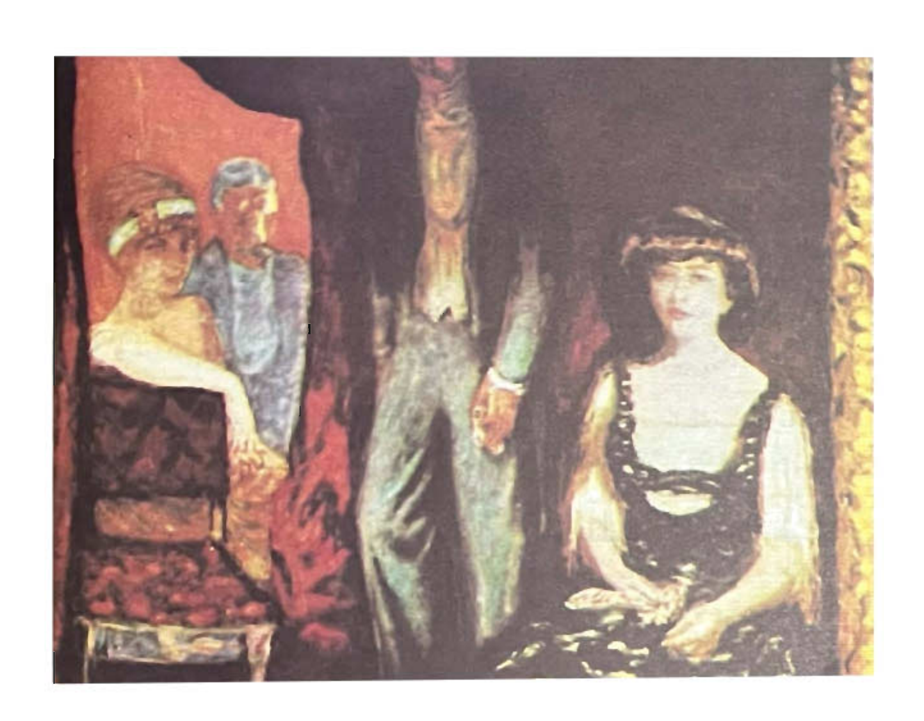
اذا قُيّض للمرء ان يختار بين بيير بونار (١٨٦٧ ـ ١٩٤٧) وفويلار قبل عام ١٩٠٠ قد يراوده التردد. فقد أبدى فويلار (١٨٦٨ ـ ١٩٤٠) آنذاك حساسية بديعة، وكان تلوينه الرقيق من التميز، وتكوينه من الأصالة والعقلانية بحيث اثار اعجاباً شديداً. قد يتراءى احيانا كأن عمل فويلار اكثر قلقاً وانه احتوى امكانات اغنى (فحوالي عام ١٨٩٠ كان يمارس تجاربه في اتجاهات مختلفة) واحياناً اخرى بدا اكثر الهاماً. مع ذلك، كل هذا يبدو مختلفاً حين ينظر المرء الى الصور التي رسمها بونار وفويلار في السنوات ١٩٣٠ ـ ١٩٤٠؛ فقد فقد الثاني خصائصه الحسنى وكل جراته، بينما شرع الثاني يتحسن في المجالات كافة. هل ان ذلك يعني ان تطور بونار قد جاء متأخراً؟ لا، لكنه لم يتوقف عن اغناء وتجديد فنه.. والناظر ليدهش في البدء لرؤيته المتقدة وفطنته الغضة. ولأنه كان أقل تحسباً في الحياة من فويلار، لم تكن نظرته الى العالم لتخلو من الدعابة او السخرية، ولم يسعه ان يلحظ مشاهد معينة دون ابتسامة مستطابة.

كانت الأشياء المألوفة هي اكثر ما تشدّه وتدهشه، ولم تكن دهشته تلك مُرغمة او مصطنعة، بل عمل ما في وسعه ليفاجئنا ويجعلنا ندهش بدورنا، دون ان يعمد الى المبالغة على الرغم من مفارقاته اللاذعة. ومهما بلغت عيناته من الأصالة فاننا نتصوّر انها «شرائح من الحياة» المستلّة بغير هدى. ذلك هو انطباعنا عنه دائماً، فتكوين بونار لايبدو مدروساً أبداً، كأنه حقّق توازنه بفعل ساحر.

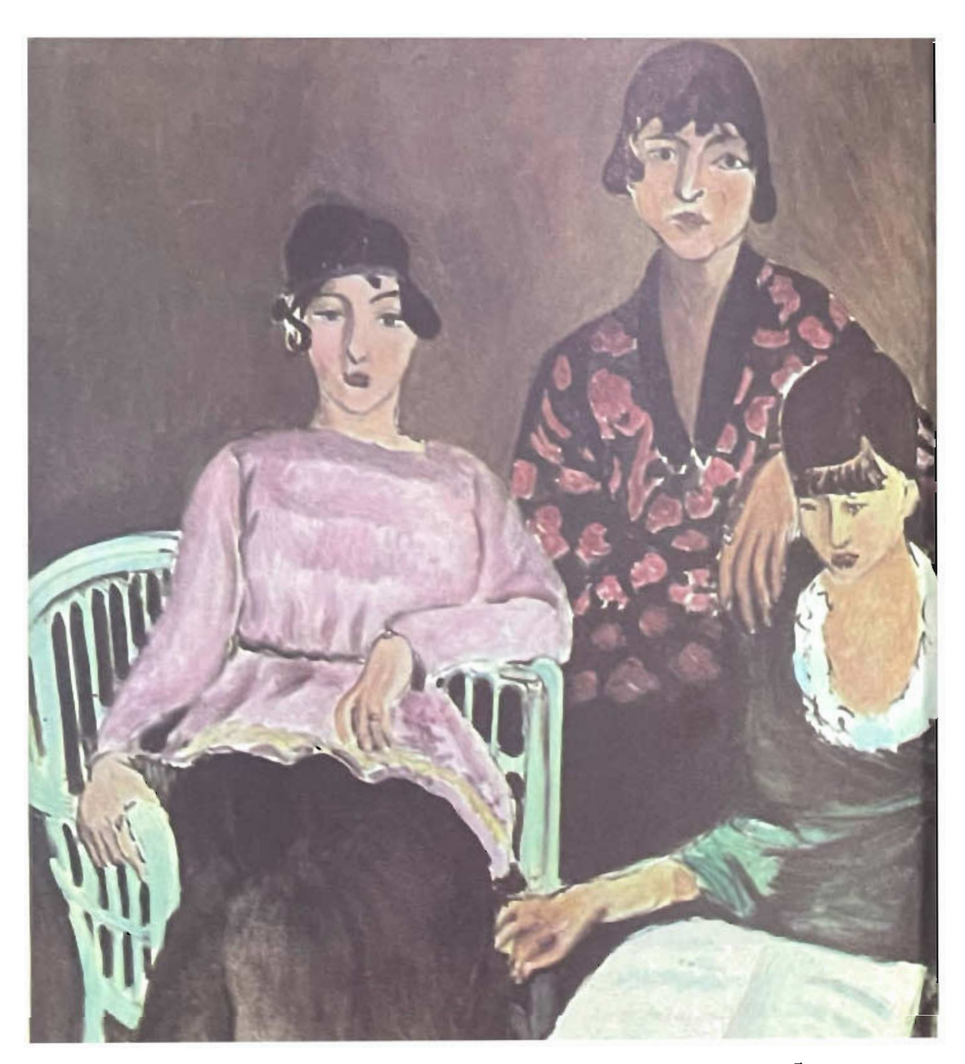
كانت ألوانه، في الفترة «النابيّة»، معتمة بصورة عامة، ونحو عام ١٩١٠ بدأت تتوهج، وفي نهاية حياته اصبح بونار احد اجرأ الملونين في القرن العشرين. لقد حوّل العالم جنينة طافحة بالأزهار المستهترة، فوضع الواناً قوية، جنباً الى جنب، بتكوينات قزحية جميلة، وجعل الألوان الحمراء والبرتقالية تتوهج في شمس منتصف النهار، وضوء الصباح ينعكس برعشات بارعة على الندى. وكان اشد ماجرأ عليه استعماله الناجح للونين الخطرين، الليلكي والبنفسجي.

يتبادر الى اذهاننا غالباً، ونحن نشاهد اعماله المتأخرة، عرض الألعاب النارية، لكن الاثارة التي تولدها لاتتضمن قسوة او مفاجأة؛ وفتنتها يمكننا احتمالها، ونحن مدعوون الى تذوقها شيئاً فشيئاً. كل شيء في فنه مهيأ لأن يمد العين بالمسرة والحواس بالمتعة. لم يكن يهمّه ان لبّ الفاكهة في حقيقته معرض للتلف، فهو ينعشنا ويضفي النكهة الى تذوقنا. نحن معه ابعد مانكون عن سيزان، واقرب كثيراً الى رينوار. وشأنه شأن الأخير، فبونار رسام الفرح بالحياة، والدهشة في عالم تحوّله لنا شمس صديقة. وما يميزه عن رينوار أنه يعبر عن نفسه بحرية اكثر. فلقد ضَمَّنَ انطباعاته الكثير من الفنتزة، واستعمل اللون بكثير من الاستقلالية، بحيث بدا في اواخر حياته من أوفر الرسامين المعاصرين غنىً، واوقعهم غنائية، واكثرهم ابتكاراً.





بونار: ضاحية غرينيل ـ ١٩١٩



ماتيس: الاخوات الثلاث ـ ١٩١٥

الوحوشية



ماتيس: الفنان والموديل - ١٩١٧

كتب ڤان كوخ الى اخيه ثيو في عام ١٨٨٨، يقول:

«الرسم كما هو عليه الآن يبشر بان يصبح اكثر رقة، واقرب الى الموسيقى، واقل شبهاً بالنحت. انه، اخيراً، يبشر باللون.»

هذه الكلمات التي تنبأ بها ڤان كوخ، تحققت في مطلع القرن العشرين بقوة بفضل مجموعة من الفنانين، في تفاصيلها جميعاً إلا واحداً. فاللون المنتصر في اعمالهم لم يبدأ رقيقاً، بل بالعكس كان عنيفاً ومثيراً اشبه بالهدير. وعندما نظر الناقد الفني لويس ڤوكسيل الى صورهم في عام ١٩٠٥ في صالون الخريف ذكر «الحيوانات المتوحشة» (Fauves) ، وبذا اعطى المجموعة اسماً تسمّوا به في التأريخ. عموماً، ان الاسماء التي تُطلق على الحركات الفنية تتضمن انواعاً مختلفة جداً من الفن، ولم تكن هذه المجموعة تؤلف استثناء من ذلك. كانت هناك وحوشية ضمّت الشكلين: الجامح والمنضبط، واحدة انقادت لغريزتها فقط، والاخرى اهتدت بالفكر والمنطق. ولدى النظر الى روّادها الذين اتخذوا مواقف متطرفة، نجد من ناحية ڤلامَنْك الذي لم يتردد في الاعتراف بأنه حاول ان يرسم «بقلبه واحشائه دون ان يهتم بالاسلوب». ونجد من الناحية الأخرى ماتيس الذي قال: «الادراك هو كل شيء بالنسبة لي، لذا ينبغي ان تكون هناك رؤية واضحة لكل شيء منذ البداية».

من الذي أعطى الحركة زخمها الأعظم؟ قد نصدق قول ڤلامَنْك «الوحوشية هي أنا». ولكن مما لاريب فيه ان ماتيس كان القائد الفعلي للمجموعة، فقد اجتمع حوله ماركيه، وكاموان، ومانغان، وجان پي، وحتى ديران نفسه الذي كان صديقاً لڤلامَنْك، اجتمعوا ليفيدوا من نصائحه، بل ان فريز ودوفي وبراك تحوّلوا بفضله عن نهجهم. من هم إذاً الآباء الحقيقيون للوحوشية؟ بالنسبة الى ڤلامَنْك، ڤان كوخ وحده هو الأب. لقد فُتن به عندما رأى عرضاً استرجاعيا لاعماله في عام ١٩٠١ في «آرل». فما ضرّه ان ضلّلتَه الدروس التي استنبطها من الأعمال التي تأثر بها؟ وما ضرّ ان يكون ڤان كوخ، بنذلره، رجلاً يعبّر عن نفسه بحرية ويطلق لنفسه العنان دون قيد؟ ذلك ما كان يقصده هو نفسه، وكان في حاجة الى تشجيع. وماتيس، حتى قبل عام ١٩٠١، درس هو الآخر ڤان كوخ، لكنه اخذ ايضاً عن غوغان وسيزان ثم تحوّل الى الانطباعية الجديدة، وفي عام ١٨٩٩ رسم عدة صور بالاسلوب التنقيطي، ثم شرع ثانية بتقسيم اللون في عام ١٩٠٤ عندما رسم سانت ـ تروبيز مع سنياك وكروس. ومنذ ذلك الحين وما بعده، ما كان عليه إلّا ان ينتقي الوانه بحرية اكبر، وان يكبّر نقطه ليجعل منها كتلاً ومسحات لونية مستوية، لكي يصبح رسمه وحوشياً.

حدث هذا في العام الذي اعقبه في كوليور، حيث رسم ماتيس هذه المرة برفقة ديران. ولاشك في ان وهج اللون في جنوبي فرنسا، والاثارة التي يوحي بها للوافدين اليه من الشمال، لعب دوره في هذا التطور الجديد. ومهما كانت الاستلهامات التي حفزها جنوبي فرنسا في مجموعة الوحوشيين إلا انه لم يكن الهامهم الوحيد، فقد قطع ڤلامَنْك شوطه بسهولة دون الحاجة اليه. لقد اكتشف الجمرة المتوهجة في شارع مارلي، واشعل النار في اغصان اشجاره، ورسم صوراً شبحية لنهر السين. ورسم ديران ايضاً في لندن عدداً من أشدّ مناظره الطبيعية اثارة للاعجاب، وكانت أحرّ تلويناً حتى من لوحات كوليور. وبهذا المستوى ذاته، رسم الوحوشيون (وفي الأخص

ماتيس وڤلامَنْك وديران وڤان دونغن) الوجه الانساني بل الصور الشخصية، باستعمال الوان براقة أو عنيفة

مع هذا، لم يُلزم الوحوشيون انفسهم بتصعيد اللون اكثر مما فعله ڤان كوخ وغوغان؛ بل منحوه حرية أوسع كذلك، وحرّروه، ليس من علاقته بالعالم الخارجي، بل من علاقته بالقواعد التي كبّله بها اسلافهم وجعلوها ضرورة لامناص منها. وللتدليل على الظلال لم يكتفوا باستعمال الألوان الباردة، بل عمدوا احياناً الى استعمال الارجواني والأحمر. ولم يلجأوا الى استعمال الألوان المكملة نظامياً، بل طرقوا انسجامات غير مألوفة، دون ان يعيقهم عن ذلك التنافر اللوني او النغمات الصارخة. ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل رفضوا كلياً مبدأ التظليل او التكوين الناتىء (الريليف) لكي يبنوا اشكالهم مستعينين بالخط واللون فقط؛ الخط الذي كان ملوناً كذلك و لايميل الى تحديد الاشياء بدقة.

كتب موريس دينيس يقول: «تذكر ان الصورة قبل ان تكون حصاناً حربياً، او عارية، او نوعاً من الحكاية، هي في اساسها سطحاً مستوياً بألوان مجمعة وفق نظام معين». هذه الجملة تبدو ماثلة في اذهان الوحوشيين دائماً. وقد اعلن ماتيس: «ان الحاجة لتناسب الالوان قد تقودني الى تحوير شكل الشخص، او الى تغيير تكويني». هل يعني هذا ان الالوان ينبغي ان تجتمع معاً لأسباب تزينيه فقط؟ كلا، طبعاً.. انها تترجم الانفعالات والاحاسيس بكشف جوانبها الاكثر ذاتية وتوترا. هنا يعود ماتيس الى القول:

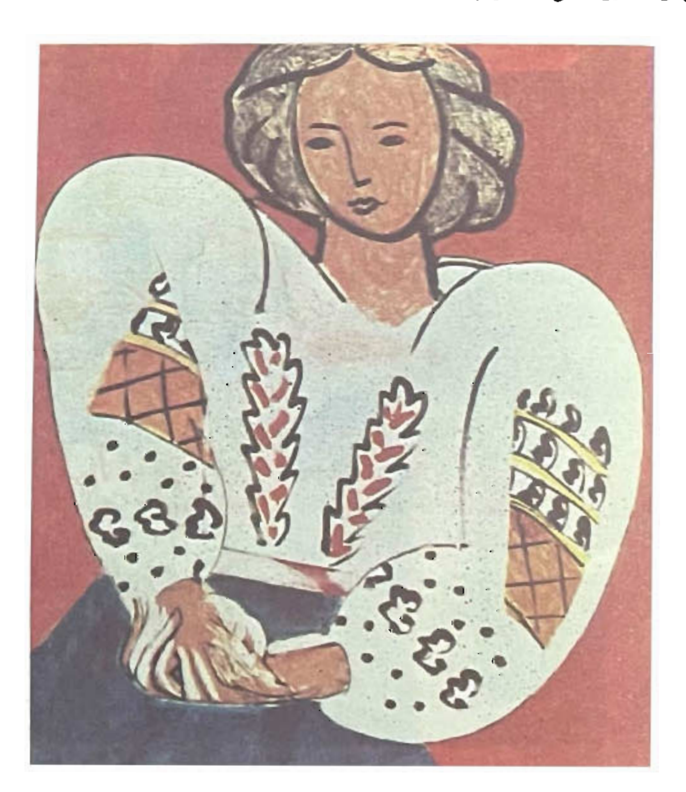
> **ما اسعى اليه قبل كل شيء هو التعبير، فالتعبير بالنسبة لي ليس بالعاطفة، التي هي على وشك ان تتلاشى في الوجه او تنبىء بها حركة عنيفة. انها في طريقة ترتيب صورتي كلها: في وضع الاشخاص، في الفضاء الذي حولهم، في النِسب، كل هذه لها وظائفها. التكوين هو فن ترتيب العناصر المتنوعة في متناول الرسام بطريقة تزينية لتعبّر بها عن احاسيسه».

هذه المفاهيم لم يكن يشاركه فيها ڤلامَنْك على الاطلاق، لكنه هو الآخر تطلّع الى التعبير وانساق بعيدا نحو التعبيرية.

لم يكن متوقعاً بعد ثلاث سنوات فقط من هذا الظهور الحي الطِلق للحركة، ان-تموت. ومن بين اشد انصارها جراة واصل ماتيس وڤان دونغن السير على النهج الذي رسماه. وبقي الأخير مخلصاً للوحوشية حتى عام ١٩١٢، والى مابعد الحرب العالمية الأولى، حين اصبح من اشهر رسامي الصور الشخصية المتأنقة في باريس. ولم يهجر الوانه كلياً في الفترة التي عُدَّ فيها واحداً من اكثر الملوَّنين جراة واثارة، إن لم يكن واحدا من اكثر الرسامين ابداعا. اما بالنسبة للآخرين جميعا، فكان هناك تحوّل تام في الاتجاه ـ فوداعاً للنغمات المتأججة، ووداعاً للألوان الصاخبة! لقد آن أوان الصوم للوحوشيين النهمين! فهؤلاء الذين نذروا انفسهم جذلاً لمباهج الحواس ومسراتها صاروا الآن نسّاكاً زاهدين. كانت تلك هي اللحظة التي طغى فيها تأثير سيزان على تأثير غوغان وڤان كوخ.. اللحظة التي بشرت بمولد التكعيبية، وقُدّر لبراك ان يكون واحداً من ابطالها المهمين.

بعد تلك الردّة، عاد دوفي الى استعمال اللون الخالص. ولم يعد ڤلامَنْك وفريز وديران يمتلكون تلك التناغمات التي طبعت اكثر اعمالهم الهاماً. وانتهى الأمر بديران الى نبذ الفن الحديث برمته. فبعد انسياقه وراء التكعيبية ثم ممارسته الرسم على غرار اسلوب العصور الوسطى، عاد الى الاسلوب الواقعي حوالي عام ١٩٢٠ ليطبّق، في رسمه الصور العارية او الصور الشخصية او المشاهد الطبيعية او الحياة الساكنة، الأفكار ذاتها التي سادت عصر النهضة وسبق للفن المعاصر ان تخلّى عنها منذ ظهور الانطباعية.

اما بالنسبة لڤلامَنْك، الذي اراد ان ينسف مدرسة الفنون الجميلة (البوزار) بألوانه الارجوانية والكوبالت الأزرق اثناء فترته الوحوشية، فقد شرع هو الآخر يروّض نفسه على الشكل الهندسي، وفي حوالي عام ١٩٢٠ مال الى التعبيرية الواقعية وناصرها حتى وفاته. وعلى الرغم من ان اسلوبه الجامح بدا كأنه مايزال يحتفظ بغزارته، ومزاجه العنيف، إلا ان مندرج ألوانه اضحى اكثر رصانة، مالبث ان اقتصر على التضادّ بين الضوء والظلمة الذي اعتمده في نتائجه وكانت نتائجه تلك عاطفية، وأحياناً مسرحية، لكنها مع ذلك عبّرت، في احسن حالاتها، عن حسّ قوي عميق. فقد كان ڤلامَنْك حساساً تجاه ليالي الشتاء القارسة في الأخص وهي تلف القرى، حين تبعث السماء الملبّدة الرعدة في الثلج المتراكم على سطوح المنازل، ويرقد الأبيض الموحل الحزين على الطرق إزاء الجدران المأساوية القديمة.



ماتيس: القميص الروماني ـ١٩٤٠

يُعدُّ هنري ماتيس (١٨٦٩ ـ ١٩٥٤) استاذ اللون بلا منازع. استخدم اللون الخالص في لوحاته بلا انقطاع، وكان يكتشف الخصائص الطرية الكامنة فيه دائماً. ان حيوية نغماته اللونية تذكرنا بڤان كوخ وغوغان، لكن الرهافة التي اضفاها على لمعان نغماته تعيد الى الأذهان رسّامي المنمنمات الشرقية الذين اَسَرَتْهُ الوانهم المسكرة التي تحاكي ألوان الورود. انه، حتى في اعماله المبكرة في الفترة الوحوشية حين بدا أسلوبه متسرعاً، فان ندرة تناغماته وخصائصها «الافتعالية» تدلنا على انه، بخلاف ڤلامَنْك، لم يرسم «من انبوب الصبغ الى قماشة اللوحة»، بل كان رسمه نتاج دراسة متأنية عميقة.

لم يدرك احد من زملائه المشكلات المعقدة التي طرحتها الوحوشية مثلما ادركها ماتيس، فإلقاء ألوان براقة على القماشة لم يعد هو النقطة الأساسية. كانت الحاجة تدعو الى نقل العالم المرئي الى القماشة بطريقة لاتمسُّ نقاوة اللون، ودون ان تسلب العمليةُ الصورةَ قوتَها؛ فهو ينبذ النمذجة، والتظليل، والمنظور «الكلاسي» وفي الوقت ذاته يوصل الاحساسات بالحجوم والضوء والفضاء. اختصاراً، كان همُّ ماتيس خلق صيغة جديدة معبرة بالقدر الذي عبّرت به الصيغة التي شرعوا يتحدونها آنذاك. كان هذا ماسعى اليه، لذا لم يكن عجباً انه لم يشعر قط بوصوله الى طريق مسدود عندما خبت لهُب الألوان من حوله في عام ١٩٠٨. فالضوء الذي صنعه ينساب من تألقات التناغمات اللونية، والحجم توحي به الخطوط، تلك الخطوط التي تملك ايضاً قيمة الزخرف العربسكي. لقد خلق فضاء بانتقائه الألوان وبالعلاقات بين الأشياء **التي** عملت كعلامات مميزة، معاً.

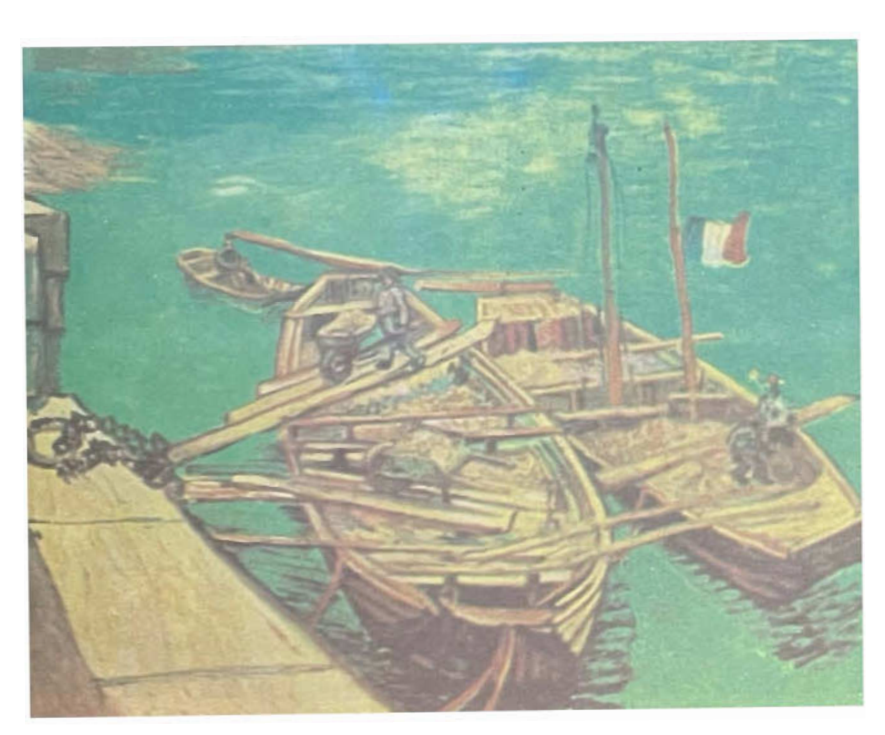
وفي نحو عام ١٩١٣ انساق ماتيس وراء المثال التكعيبي وجعل عمله اقل غنائية وأشد صرامة، وتصلّب رسمه وصار ذا نزعة هندسية، وفي تلويناته افسحت الألوان البرتقالية والحمراء المجال للألوان الارجوانية والرصاصية والسوداء. صار تلوينه اكثر نقاوة، واصعب، وأقسى. كان يبدو كأنه يسير ضد اهوائه الحقيقية لولا أنه انجز بعض روائعه بهذا الاسلوب، مثل: «المغربي يصلّي»، و«درس البيانو» اللتين، على الرغم من انهما تدينان بالكثير الى العقلنة، لم تتسما بالجدب او البرود أبداً. خفّ التوتر، بعد عام ١٩١٨ ولفترة تخلّى ماتيس، الذي امضى منذ ذلك الوقت معظم اوقاته في جنوبي فرنسا، عن النزعات الجديدة، وانصرف مليئاً بفرح الحياة الى انماء ما حققه من طريقة، حاول فيها ان يوفق بين اسلوبه وبعض قواعد التقليد الواقعي. لجأ احياناً الى النمذجة، وحين رسم الدواخل، حيث النساء اليافعات الكسولات والحواري المسترخيات، أكدّ العمق فيها بالمنظور الخطي. مع ذلك، استمر على خلق الالوان التي على الرغم من كونها اقل تألقاً من قبل، إلا انها في الأغلب اكثر رهافة وجاذبية. صار رسمه آنئذ اقرب ما يكون الى المثال الذي وضعه في عام ١٩٠٨ حين قال:

«انا احلم بفن متوازن، خالص وساكن، دون ان يكون هناك مايزعج او يُشغل

البال، فنٌ يقدم لكل ذي ذهن كدود، رجل اعمال او كاتب، مهدئاً يريح عقله ـ شيئاً يشبه الأريكة المريحة التي توفر له الاسترخاء بعد الجهد العضلي».

ترى هل كان لماتيس ان يواصل السير على هذا الطريق حيث الميوعة والجمال الأجوف يقبعان في انتظاره؟ مع اقتراب عام ١٩٣٠ طرأ تغيّر ملحوظ على فنه استعاد به جرأته. ففي الفترة الوحوشية جمع بسطوة اكبر بين الحيوية والحذاقة، وسعى، في الوقت ذاته، الى تحقيق تأثيرات اغنى بطرائق مبسطة. لم تتغير موضوعاته الا فيما ندر، ولم يكن ذلك ليهمّه وسواء أكانت موضوعاته هي النساء الشابات او الأزهار او الحياة الساكنة فهي انما تعبر، بفضل تنويع الألوان والأشكال، عن شيء واحد: حب الحيـاة الخالية من القلق والعذاب والتوترات، المفعمة بالتناغمات الحسية المترفة الممتلئة. وعلى الرغم من انه لايرسم الشمس في صوره ابداً، فان فن ماتيس فن صيف مشرق، يسري فيه فرح الشمس، وتنبع منه النشوة الوضّاءة.

هل لماتيس علاقة ببونار؟ ربما، الى حدٍ ما. لكن بونار اكثر «لحمية» وماتيس اكثر «تجـريدية». فاذا جعَلنا الأول نحسن بثمر الفاكهة وعصيرها، فالثاني يرسم لنا ما تبقى عنـد اختمارها ويكتفي بالحفاظ على جوهرها. احدهما يقدم لنا اشياء لذيذة المذاق، والثاني يسكرنا. بونار حميمي، وغنائيته بريئة ساذجة، وماتيس جاد متعال، فيه شيء من المهابة. قد يبدو ماتيس أقل دفئاً.. فحسّيته اقل ظهوراً كونها اكثر تهذيباً ورقّة.



فان كوخ: قوارب الى جوار الساحل ـ ١٨٨٨

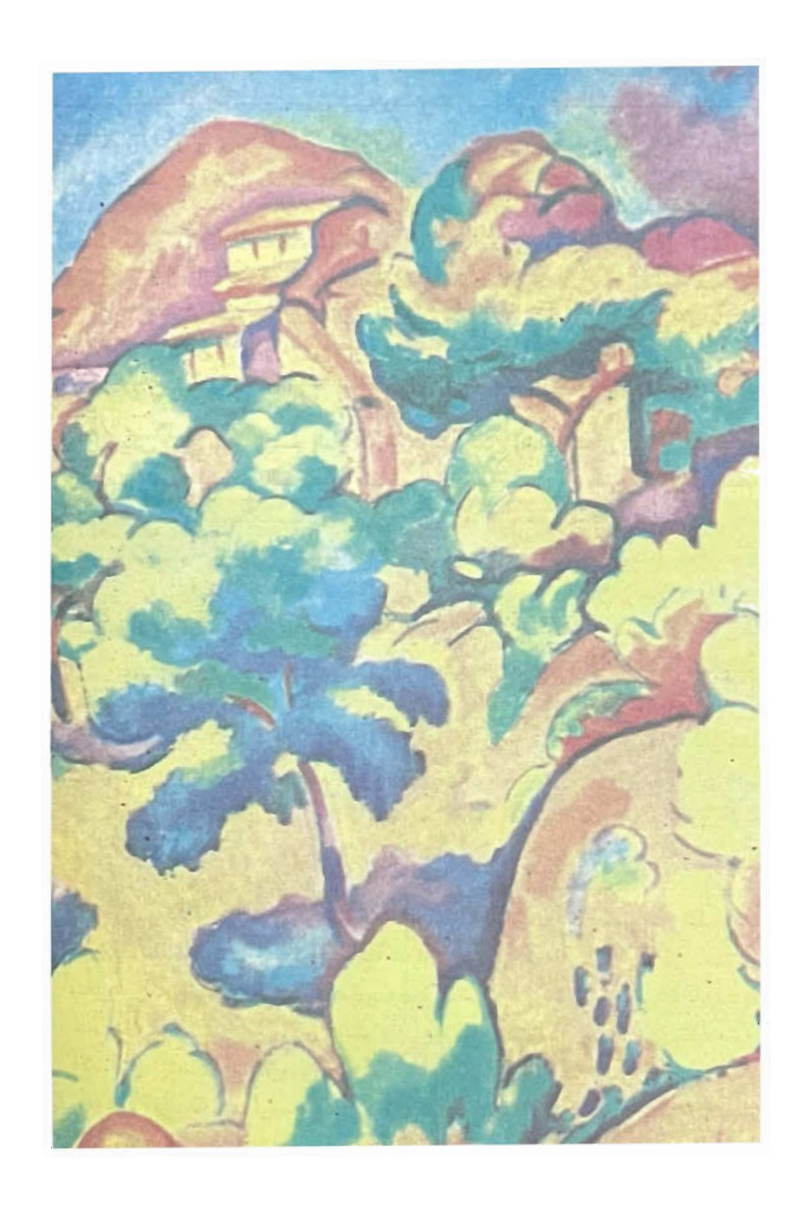
ان لفن راول دوفي (١٨٧٧ ـ ١٩٥٣) رشاقة اثيرية تجعله يبدو في الوهلة الأولى واهياً، بل وسهلاً لكن هذه الرشاقة، في الواقع، كانت بمثابة انتصار له. فالفنان لم يكتشف اسلوبه بين ليلة وضحاها، فهو لم يولِ الفترة الوحوشية اهتماماً يذكر، وخامره الشك فيها اكثر في عام ١٩٠٨ عندما رسم مشاهد طبيعية في «الايستاك» واضفى على اشكاله الهندسية صلابة، في الوقت الذي طرح عنها كل الألوان عدا الاخضر والأزرق والرصاصي. فدوفي لم يحدد هويته حتى عام ١٩٢٠، ومنذ ذلك التاريخ عثر على اسلوبه الشخصي لم يحِد عنه، وشرع يتطور في رسمه سريعاً.

لاحد يستطيع ان ينكر ان دوفي كان مديناً لماتيس، وقد اعترف هو نفسه بذلك. وحين شاهد صورته «النور، والسكون، واللذة» في عام ١٩٠٥ فهم «كل الاسباب الجديدة للرسم». هناك للمرة الأولى اطرق مفكراً «بمعجزة المخيلة في تحويل التخطيط والألوان». هذا لايعني ان تخطيط دوفي ولونه لم يكونا ملكه وحده، فهو وان كان ايضاً مثل سابقه ماتيس رسام السعادة، الا ان احداً لم يشاركه في اسلوبه.

لم يكن دوفي يمقت رسم الدواخل والأزهار، لكن (شأنه شأن سائر الانطباعيين) ركّز على رسم المشاهد الطبيعية والمناظر الخارجية، دون ان يقنع بالمسرات البصرية التي تزوده بها الطبيعة. لقد اطلق روحه تغرق في زرقة السماء، وتغوص في اعماق البحار متلذذة ببرودة الماء بابتهاج، منتشية بضوء الشمس. لقد عبّر عما يحسّ به بفورية وبنوعٍ من الحدّة المتلهفة ترجمها اولاً من خلال اللون؛ اللون الذي عظّمه واعاد اليه قوته ونشره، وحوّره ان اقتضت الضرورة، ليكون قادراً على ان يحقق جهورية البوق الطنان، او الاشراقة المتألقة، او الرهافة المجردة من التفاهة. قد يبدو دوفي في اصباغه حاد النغمة لكنه لم يكن استفزازياً او عادياً أبداً: كانت الاشارات المميزة لفنه تتسم دوماً بالرقة والفرح. وعلى الرغم من انه كان يحسب حساباً لألوان الأمكنة المناسبة، فقد كان مولعاً برشاقة ألوانه، محاذراً ان تضحى بليدة بفعل التراكمات الجوية. ان هواءه، عامة، نقي كالبلور، وعالمه طريّ كأنه قد استيقظ لتوّه، او كأن المطر قد أزال عنه كل ما علق به من غبار واوساخ.

وتخطيط دوفي يؤكد هذا الانطباع، فهو لينٌ خفيف خفاق؛ لم يحاول قط ان يحدِّد الأشياء فتتصلب في اشكال سميكة ثقيلة. وعلى الرغم من ان خطوطه كانت موجزة للغاية، وانه وضع اختزالات ذكية جنباً الى جنب برموز مبتكرة، فانه كان جلياً نشطاً حاذقاً. هو مثير حتى حين يبدو رسمه كأنه «خربشة» عابرة! وفي تخطيطه هذه الاشكال المنبسطة يطلق دوفي الاشخاص والأشياء من عزلتها ويدمجها بما حولها. لقد عمد الى معالجة الموضوع الواحد مرات عديدة دون ان يصبح مملاً. وسواء أرسم المشاهد في «كوت دا زور» في نيس، او الخيول في ساحات السباق، او سباقات الزوارق، او حقول القمح، او في اثناء درس الحنطة، او الاوركسترا، فكل صورة تبدو

كأنها ثمرة اول اتصال له بالموضوع. كل منها يبتدعه بحرية متناهية وينفذه بحماسة مندفعة طازجة بـ ـث يبدو ابتكاراً فريداً ونتاج المفاجأة السّارة.



جورج براك ـ ١٨٨٢

البرت مارکیه

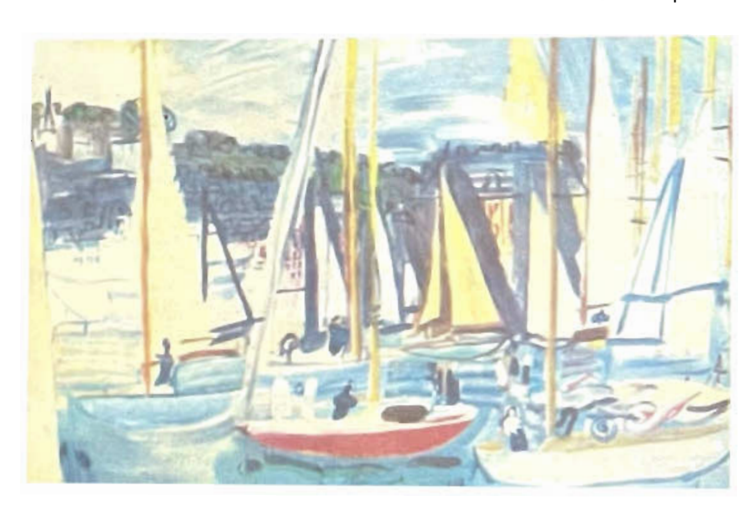
Albert Marquet

البرت ماركيه Albert Marquet

كان السبب الأساس الذي دعا البرت ماركيه (١٨٧٥ ـ ١٩٤٧) لأن ينضم الى الحركة الوحوشية هو صداقته ماتيس، فشخصيته لم تشجعه على استخدام الألوان العنيفة، والتدرجات اللونية النقية التي نجدها في بعض اعماله لاتثيرنا بجرأتها قدر ما تثيرنا بحساسيتها وصوابيتها. اضافة الى ذلك، برهن طوال حياته على ان الفرق اللوني الدقيق اقرب الى طبعه من اللون الخالص.

كان رساماً للمناظر الطبيعية في الاغلب، وكانت موضوعاته المحببة هي مشاهد المدينة والموانىء والسواحل؛ بعبارة اخرى، كل الامكنة التي تزخر بالنشاط الانساني وما يشيع الحركة في الطبيعة الوادعة.. النشاط الذي يرقبه من علٍ، ومن بعد، حيث يختزل الانسان شبحاً صغيراً جداً.. ويتخذ استغراقه المفرط الحشري احياناً، في امـور الحيـاة، طابعاً مضحكاً نوعاً ما. لقد رسم في اجواء مختلفة جداً، في الهاڤر ونابولي وهامبورغ ومرسيليا والنرويج ومصر، لكنه لم يكن في اي منها سعيداً قدر سعادته في باريس قبالة جسور السين وسدوده. كان يهوى البراقع الخفيفة تغلّف كل شيء في غمرة الهواء المثقل بالرطوبة، وكان حساساً بتأثيرات الثلج والضباب خاصة.

كان من الجائز ان يكون ماركيه في صف واحد مع الانطباعيين لو لم يلجأ الى تركيب انفعـالاتـه بدلاً من تحليلها، أو لو لم يؤكد دائماً التكوين الأساسي لرسمه بالخطوط الطويلة. والحق يقال: انه اقدم على ابتكارات قليلة، وكان عمله محدوداً، لكنـه في عداد الرسـامين الذين تمسكوا بالشرائع الواقعية، كان اشدهم اخلاصاً واكثرهم صدقاً واصالة.





بيكاسو ثلاثة موسيقيين ـ ١٩٢١

التكعيبية

حين شرع براك، في نهاية عام ١٩٠٧، يدير ظهره للوحوشية كان هدفه تقليل قوة اللون من اجل زيادة قوة الشكل، لا لتأكيد الخط وحسب بل الحجم ايضاً. رسم بعد بضعة شهور في «الايستاك» مناظر طبيعية كان كل شيء فيها جسما صلدا مختزلا الى شكل هندسي، حيث لاتقل النبتة صلابة ورقة عن صلابة جذوع الأشجار وحيطان البيوت. كتب لويس ڤولسيل عن هذه الاعمال يقول: «السيد براك اختزل كل شيء المواقع والاشخاص والبيوت، وجعلها تخطيطات هندسية... فمكعبات!» هنا، بالذات، سنّ الكلمة الدّالة التي قدّر لها ان تصف الاتجاه الجديد.. «التكعيبية».

الواضـح ان المسألة كانت بالنسبة الى براك والى بيكاسو الذي كان يعمل وفق الاتجاه ذاته، اكثر من مكعبات! وعلى الرغم من ان المصطلح يمكن ان ينطبق، مع بعض التبـريـر، على اعمال هذين الفنانين التي رسماها قبل عام ١٩١٠، إلا انه لايصحّ اطلاقه على كل الاعمال التي انتجاها بعد هذا التاريخ. لقد تحرّرا بعده من تأثـير سيزان والفن البدائي الذي احتوى عناصر شكلية في اسلوبيهما حتى ذلك الحين، وبرزت التكعيبية أكثر الحركات ثورية في مجال الرسم الشكلاني منذ القرن الخـامس عشر. والحق، انها تخلّت عن كل مفاهيم الواقعية البصرية وأهملت كلياً المنظور «التقليدي»، والنمذجة، والتأثيرات المحتملة الخفيفة لابسبب موقفها المغاير تجاه الأشياء، بل لأنها ارادت ان تحلّلها بصورة أقرب، وحاولت ان تقدم لها تمثيلاً اكثر شمولا كان التكعيبيون اول من ادرك تماما بأنه: باختيار زاوية نظر مفردة فان عصر النهضة طبّق في الصورة نظاماً معيناً وأدان نفسه في الوقت ذاته باعطاء الأشياء منـظرا جزئيـا وحسب، وهـو الجانب الذي يراه الناظر في لحظة سكون. اما اليوم فالانسان المعاصر يتحرك من مكان الى آخر بسرعة مطّردة، والصورة التي يتلقاها عن العالم معقدة. هذا التعقيد هو ماسعى التكعيبيون الى نقله على قماشة اللوحة بوضع ظواهر الشيء المتعددة جنباً الى جنب على السطح المستوي ذاته، بحيث يتعذر على العين ان ترى الاشياء في وقت واحد، بينما في مقدور الذهن ان يوحدها من جديد.

ليست هناك فائدة من الادّعاء بأن الاعمال التكعيبية يُمكن تفسيرها بتفصيلاتها كلهـا بهذا الاهتمام واعطاء الواقع تأويلا جديدا.فالواضح ان الفنانين استمتعوا أيضاً بتغيير الاشكال الطبيعية، بل بتجاهلها احياناً، او التعويض باشكال خيالية عنها. يقول براك. «ان الرسام لايحاول ان يعيد تمثيل وضع ما، انما يحاول أن يبني حقيقة صورية.» فموضوعاته، مثل تلك التي لبيكاسو، كانت عادية جداً. كان ميلهما المحبذ نحو الحياة الساكنة **(Still - Life)** التي تجمع في الغالب قنينة وقدحاً وغليوناً وصحيفة وغيتاراً او كمانا معا. وحين كانا يقرران ان يرسما انسانا، فانهما ينتزعان منه هيبته ووقاره واهميته. لم يكن لعلم النفس موطىء في هذا الفن، سوى ان مبتكريه يضعان نفسيهما تماما بدل الشخوص الماثلة امامهما عند الرسم.

وفي العـديـد من اعمال الفترة ١٩١٠ ـ ١٩١٢ عمد براك وبيكاسو الى تجزئة الاشياء حدا انتهى بتناثرها وابادتها. لقد بلغا مشارف الفن التجريدي، لكنهما لم يتجاوزا الحدود اليه. وفي تطورهما المنسق حتى اندلاع الحرب في عام ١٩١٤، قاما بمحاولة لاعادة تأسيس القيم الصورية للاشياء وجعلها اكثر بروزا للعين.لقد قللا من تشطيرها وزادا من تحديدها، دون اللجوء الى الاساليب الطبيعية او الواقعية. وفي الفترة ذاتها، شرعا ادخال الحروف المطبعية في اعمالهما منضّدة في كلمات مثل

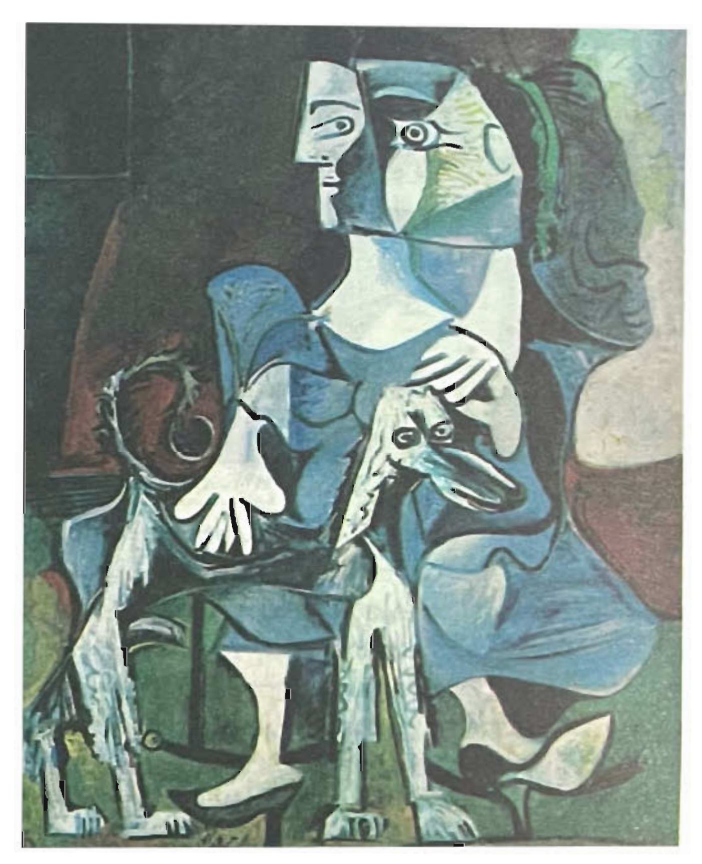
(Bal) و (Le Torero) و (ma Jolie) ، التي مثلت فكرة «موتيفاً» زخرفية واقحمت قرائنهـا الذهنية في الصورة، بل ذهبا الى ابعد من ذلك، فابتكرا الاوراق الملصقة (قطعاً من الجرائد، وورقاً مطلياً، وورق تغليف) والصقاها راساً على القماشة، وقاما احياناً بوضع لمسات من اللون عليها. بهذا وُضعت الحقيقة (المُحوّلة) جوار الحقيقة (الخام) التافهة، لتتحول الثانية فتكتسب قيمة صورية واهمية دلالية. اضافة الى ذلك، ساعدت هذه الملصقات الورقية براك وبيكاسو على التطور من المرحلة التحليلية الى المرحلة التركيبيّة للتكعيبية، وقادتهما الى خلق اثارات فضائية باستعمال اكثر الوسـائل أوليـة (شريطين من الورق، مثلاً، بلونين مختلفين) كما ساعدتهما هذه الملصقات الورقية في النهاية على اعادة اكتشاف اللون. فاستيعابهما الكلي لمشكلة الشكل جعل التكعيبيين زهّاداً في اللون يختارون من الأصباغ اقلها، وقيام الفنان بتسليط الضوء بعشوائية على مساحة الصورة، ادى الى تدرج حاذق في تنغيم الالوان الرصاصية والبنية والصفراء الأوكرية. وفي حوالي عام ١٩١٣، هجرا هذه الصورة احادية اللون ونوّعا الألوان، وجعلاها أقوى من قبل ايضاً.

لعب اللون فعلاً دوراً مهماً في تجارب اثنين آخرين من الرسامين الذين كانوا على صلة بالتكعيبيـة: ديلوني وليجيـه فمنذ اوائل عام ١٩١٠ أعلن ديلوني بأن براك وبيكاسو «يرسمان بنسيج العنكبوت!» وكرد فعل، استعمل مندرجاً حرّاً من الألوان الدافئة، بينما عمد ليجنه الى استخدام الأزرق والأحمر الخالصين منذ عام ١٩١٢ وما بعده. لم تكن هذه هي النقطة الوحيدة التي اختلفا فيها مع زملائهم الفنانين، فقد تأثرا كذلك بسيزان لكن تأثيره كان مغايراً. عمدا الى هندسة الشكل دون تشطيره او تجزئته ولم ينغلقا على نفسيهما في محترفيهما يرسمان الاشكال المتواضعة الموجودة على المائدة وحسب. فقد استمد ديلوني مثلاً الالهام من «برج ايفل» ورسم ليجيه «عبور السكة» و«منظر باريس من النافذة»، وكلاهما كان على وعي شديد بالايقاع السريـع في الحياة الحديثة والاثارات الجديدة المفاجئة التي ولّدتها التكنولوجيا في العالم حولهما.

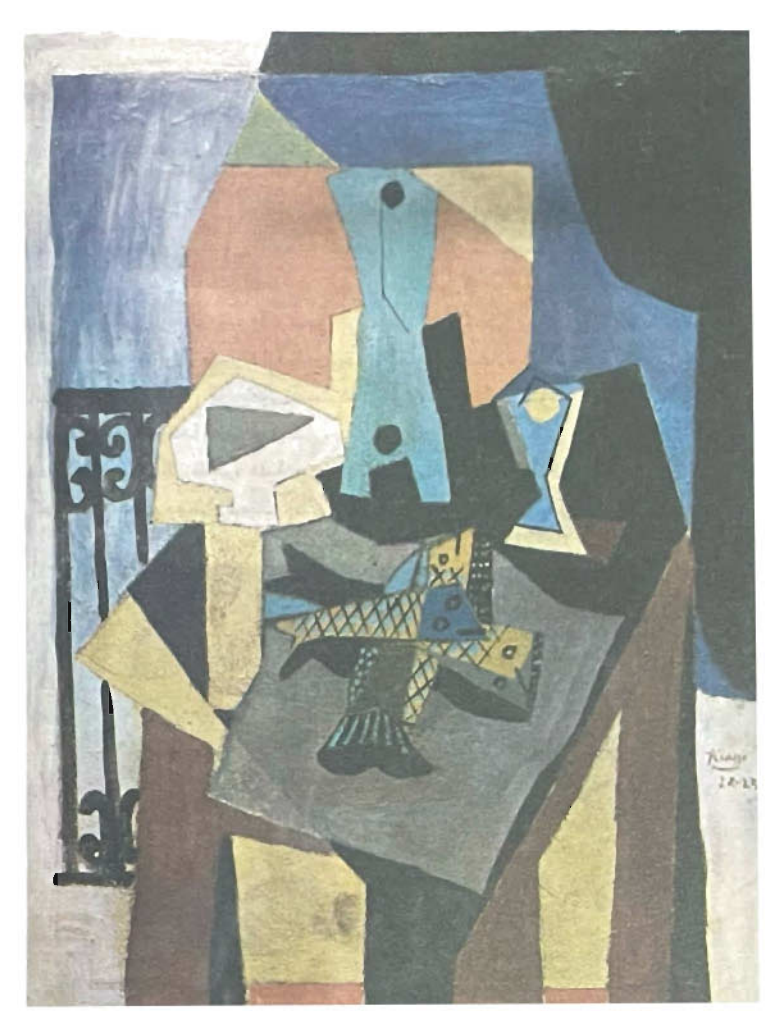
وعلى الرغم من ان براك وبيكاسو وديلوني وليجيه جاءوا بافكار التكعيبية الثورية، غير أنهم لم يكـونوا وحدهم في الحركة، فقد أيدها فنانون آخرون مناصرون، لكن الخصائص المميزة لكل منهم بقيت واضحة بين هذا الفنان وذاك.

ان تجارب خوان غريس ولويس ماركوسيس واميلو بيتوروتي ذات صلة ولو بدرجة معينة، ببراك وبيكاسو. كان جاك ڤيّون، واخوه مارسيل دوشامب في الأخص، مولعين بالحركة، بينما اعتبر البرت كليز وجان ميتزنغر وروجر دي لافريسني واندريه لوت التكعيبية نظاماً منضبطاً؛ وسيلة لتبسيط الشكل، وتقويـة التكوين، ومنح التقليد حياة جديدة. كان للتكعيبيين تأثير واسع في كل مكان، وفي امكاننا ان نعثر على رسامين تأثروا بالتكعيبية في بقاع العالم المختلفة. اضافة الى ذلك، ان نشاطهم لم يكن محدداً بالرسم، بل شمل الملصق والطباعة والديكور المسرحي والنحت والعمارة

اذا كان هناك فنان جسّد الفن الحديث في نظر الانسان العادي فهو بلا شك بابلو بيكاسو (١٨٨١ ـ ١٩٧٣) وحتى اولئك الذين لم تقع ابصارهم على نسخة من اعماله المصورة، صاروا يرددون اسمه شاهداً على كل ما يتصف بالجراة والتحدي و«الاسراف» في فن العصر الحديث. غير أن بيكاسو، في الواقع، لم يكن اكثر الرسامين ثورية في القرن العشرين، فقد سبق ان وقف كاندنسكي وموندريان موقفاً معارضاً للتقليد اشد منه واقوى، واد ارا ظهريهما له تماماً وتجاهلاه كلياً، بينما اكتفى بيكاسو باستهجانه وازدرائه. هل يعود سبب ذلك الى ان فنه يقدم تنويعاً أعظم؟ انه لايقدم حتماً تنويعاً اكثر مما قدّمه بول كلي. مع ذلك، ففي الامكان تعليل الحقيقة الماثلة التي جعلت منه رمزاً لكل ظاهرة فنية جريئة، وليس هناك فنان سواه قلب المفاهيم السائدة راساً على عقب بهذا العنف وهذا الاستخفاف المكابر. ليس من أحدٍ غيره حير



بيكاسو: امراة مع كلب ـ ١٩٦٢



بيكاسو: حياة ساكنة مع سمك ـ ١٩٢٢

الجمهور بهذا التغيير المفاجيء المثير في الأسلوب مرة بعد أخرى عندما اقبل على باريس أول مرة في عام ١٩٠٠. رسم في المونمارتر، باسلوب متأنق نوعاً ما، اعمالاً اظهرت تأثير تولوز ـ لوتريك وڤوييلار عليه. وفي السنة التي تلتها بدأ الأزرق البارد يطغى علـى ملونته، فرسم نساءً باردات حزينات واطفالاً مرضى ومتسولين مهزولين مسنّين. ثم انتقل، بعد ثلاث سنوات، من هذه «الفترة الزرقاء» الى الفترة الوردية ليصّور لنا فيها المهرجين والبهلوانيين والسركس المتجول بنظارته وجمهوره. وخلافاً للفترة السابقة لم يتطرق بيكاسو في هذه الفترة الى المآسي البشرية إلا قليلاً، على الرغم من اننا نجد هنا وهناك وجوهاً خانعة واسارير لاتعرف الابتسامة اليها طريقاً. وقد حلّ بيكاسو، بعد ان ترك اسبانيا نهائياً، في نزل في «باتو لاڤوار» المعروف في شارع راڤنيان في المونمارتر، وشرع بعدها بقليل تطوير التكعيبية، وألزمَ نفْسه بتحديد نهجه

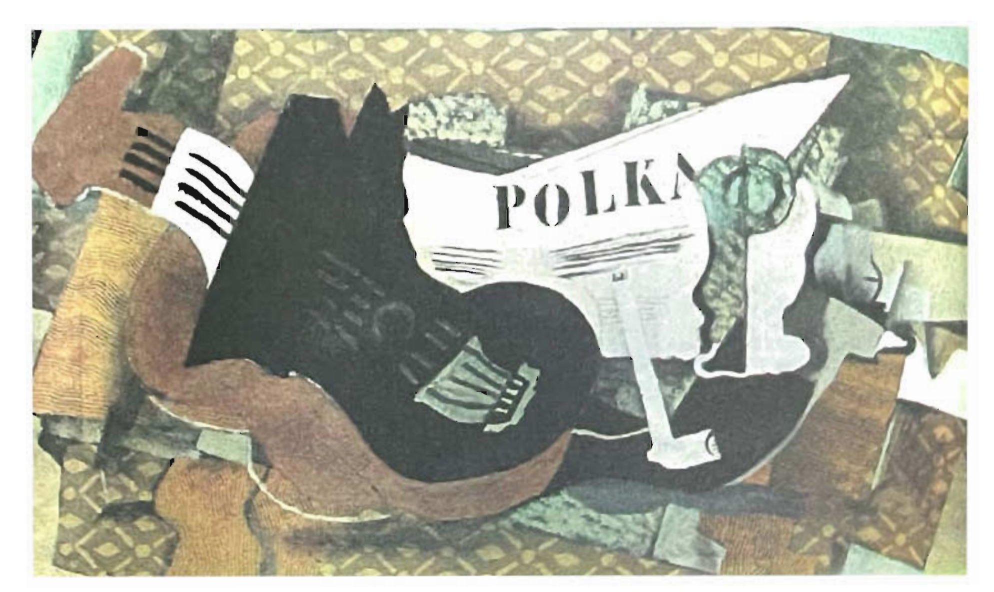
واضحاً في هذا السياق، حتى بدا كأنه لن يستطيع الحياد عنه أبداً. لكنه في عام ١٩١٧ بدأ يرسم صوراً شخصية على غرار اسلوب آنگر التقليدي، فهل كان ذلك يؤشّر الى انكار تام للانجازات التكعيبية؟ كلا، لقد تنقّل سنوات عديدة بين نمطين من التعبير، حتى حلّ عام ١٩٢١ فشرع يصوّر الاشكال الانسانية بالاسلوب الكلاسيكي الجديد، نافخاً اجسامها أحياناً بشيء من الوقاحة، ومعيداً في الصور الأخرى بناءها من جديد مستعيناً على ذلك باشكالٍ من اختراعه. بعد ذلك، حين نبذ «الكلاسيكية الجديدة» ثانية لينصرف الى اسلوب ذاتي اكثر فأكثر، كان مايزال يتبنى اشد النزعات تناقضاً. فهو يتوالى متزناً وممزقاً، كيّساً ومتوحشاً، ودوداً وشرساً، لكنه يبقى هو نفسه دائماً. هذا التنوع غالباً ما يُفسَّر لدى الفنان المغمور بأنه دليل نقص في قناعته وموقفه، لكن لدى بيكاسو كان دليلاً على الاتساع والغِنى والعبقرية، بفضل حيويته المتجددة والنضارة المستمرة والقلق المتواصل.

لقد كان ايضاً ثمرة الرغبة المعتملة فيه ابداً للتعبير عن نفسه بحرية تامة، فبيكاسو قد يكون الفنان الوحيد في عصرنا الذي يفعل بالضبط ما يشاء، ومتى يشاء. وفي مجتمع يتطور سريعاً نحو تنظيم الحياة وبرمجتها وفق قواعد صارمة و «يُمَقْيِس» العقول، فان موقفاً كموقفه يبدو مروِّعاً واستفزازياً لامحالة.

إن ماكان يسعى اليه بيكاسو قبل كل شيء هو قوة التعبير، الافصاح القاطع المؤثّر. لم يحاول قط ان يجذبنا اليه، ولم يكن ليخطر على باله ان يجعل من فنه «مهدئاً يريح الذهن» كما فعل ماتيس. بعيداً عن هذا، أحبَّ ان يثيرنا، ان يقلقنا، ان يهزّنا من الأعماق. ان ألوانه تتعارض اكثر مما تنسجم، وتكوينات معظم اعماله مثيرة بسبب ازدرائه «الجمال». وبسبب معالجته الفظّة العابرة، وهجوميته. فلخطه القدرة على ان يمتلك ليونة ماكرة، وله القدرة ايضاً على ان يكون صلباً، مفاجئاً، فولاذياً، خشناً. بيكاسو، باختصار، تعبيري سنَّ نهجاً، بفضل تجربته التكعيبية، اكثر ثورية من التعبيرية. فعشقه للحرية قاده الى خوض التجربة مع الشكل، ليرى المدى الذي يستطيع ان يبلغه دون ان ينزلق في هوة الاسراف غير المبرّر. وقد ننكر ماتراه اعيننا فندعي: بأنه لم يسقط فعلاً بسبب انغماسه المفرط ذاك، فجزء من فنه نوع من اللعبة دون جدال؛ انه قاسٍ تارة ومُسلٍ تارة اخرى. لكن هناك عدد لايحصى من رسومه، في كل مرحلة من مراحله، يدلل على عمق مشاعره وحيوية افكاره.

في عام ١٩٣٧ برز في فنه اتجاه جديد، وكان دافعه سياسيا صرفاً: الحرب الأهلية الاسبانية. فحتى ذلك الحين كان بيكاسو منهمكاً بمشكلاته الفنية والشخصية، اما الآن فصار همّه مصير شعب بأكمله حفزه بالقدر ذاته. وبعد القصف الوحشي الذي تعرضت له البلدة الصغيرة «غرنيكا» بالطائرات الفاشية، رسم، كصرخة احتجاج، أحد أشدّ اعماله الفنية ادانة ـ يمثّل اقصى ما اوحى به الرعب الناجم من الدمار في اي مكان. بعد هذا، ليس عجباً ان يتخذ بيكاسو موقفاً منحازاً من الحرب العالمية الثانية، فمنذ ذلك الوقت شرع يرسم سلسلة من النساء الجالسات بوجوه مشوّهة بوحشية، تحمل في ملامحها اقسى صنوف العذاب والحزن التي حلّت بالبشرية في تلك السنوات المروعة. ان فن بيكاسو ليس فناً مقطّراً في المختبر، انه فن مرتبط، فن ملتزم، ملتصق بحياة الفنان نفسه، ويعبّر لنا بصدق عن حماسات حياته، وسورات غضبها، ومسراتها، واحباطاتها، ومراراتها.

انه يعبّر ايضاً عن ارادة لاحدّ لها للقوة، فكل شيء يلمسه بيكاسو عليه ان يحوّله حالة أخرى، ان يجعله شيئاً خاصاً به وحده، لايتسنى له ان يوجد لولاه حتى ولو اضطر الى ليّه واغتصابه وتقويضه. مع ذلك، هو حين يهدمه فانه لايقصد جمع اشلائه من جديد، بل تشييد بناء جديد حيث تمنح الأشياء حياة جديدة، اكثر اثارة واكثر تعبيراً واكثر استحواذاً من ذي قبل. ولا مناص لنا من الاعتراف ان هناك كبرياء شامخة وراء هذا السلوك، كما ان هناك، بالقدر ذاته، كبرياء شامخة في انسان العصر الذي لايتوقف عن زعزعة النظام الطبيعي، وتكييف العالم ارضاء لرغباته وحاجاته، اكثر فأكثر، بالصورة التي تحلو له. بهذا المنظار، يعكس بيكاسو أحد اقوى النوازع الانسانية في القرن الحالي، فهو، بصراحة تكاد تكون وحشية، يرينا الجانب المتفوق لتلك النزعة، لكنه يجعلنا نحس، عن اقناع، بالقلق الذي توحي به الاسئلة المعذبة التي تواجه الانسان وهو في عزّ سطوته وانتصاراته.



براك: كمان وغليون وكلمة «بولكا» ـ ١٩٢٠

جورج براك Georges Braque

على الرغم من ان جورج براك (١٨٨٢ ـ ١٩٦٣) كان قريباً من بيكاسو في اثناء الفترة التكعيبية، فانهما في الأساس مختلفان جداً. فبينما تقدم بيكاسو بنوبات وطفرات وكان في عجلة من امره على الدوام، فان تطور براك جاء متأنياً منطقياً مدروساً. وبينما عالج الأول الاشياء والكائنات البشرية بطريقة لامبالية للغاية، فان الثاني عالجها بتواضع وشفقة. من الطبيعي انه عمد الى «تشويه» اشكاله بطريقة متعمدة، لكن المرء ينساق الى القول: ان ذلك كان استجابة للرغبات الدفينة في الأشياء ذاتها.

لم يكن براك حتى في اثناء الفترة الوحوشية يعتبر واحداً ممن يغلب عليهم الاعتدال. وعلى الرغم من انه كان بين الأجرأ فيهم، فانه كان اقلهم انسياقاً. لم يكن هناك تبديد للون ولاعنف في الاسلوب، بل كانت هناك محاولة دائبة لضبط العاطفة. ونحن نجد هذا العشق فعلاً للخط المنحني الذي يمسك الاشياء بثبات وبضربات متعاقبة. هل يُعزى ذلك الى صلته ببيكاسو التي قادته بعد ذلك الى الرسم بايقاع اسرع، والى الاكثار من استعمال الزوايا الحادة المفاجئة؟ من الجائز ان يكون الأمر كذلك، إلا ان خطه، آنئذٍ نادراً ما اتسّم بذلك القطع الحاد او تلك الكبرياء التي لدى صديقه، فهو يلين حدته بالحد من تلوينه. على اية حال، فالتكعيبية هي التي ساعدته على ايجاد نفسه، اذ لم يكن هناك ما يرضي طبيعته بأحسن من الفن التأملي، شريطة ان يكون منضبطاً، وحيث «القاعدة تصحّح العاطفة».

تغيّر اسلوب براك بعد عام ١٩١٨.لم تعد اشياؤه ذات شكل هندسي أقل وذات سمة شخصانية اكثر وحسب، بل اكتسبت كثافة معينة، وأوحت بخصائص معينة، هي خصائصها في الحقيقة، اكثر مما فعلت في الماضي. ومنذ ذلك الحين ومابعد، صارت سلّة الفـاكهة تضم فاكهة أشهى من ذي قبل، والفاكهة ذاتها امست اكثر امتلاء .



الفطور ـ ١٩١٤

وأيسر تعريفاً وتحديداً، وبدت المنضدة مصنوعة من الخشب بوضوح اكثر، وغرضها ان تحمل ابريقاً وغليوناً وتفاحتين وصحيفة. هل كانت تلك دعوة الى الواقعية؟ هذا مالم يخطر قط في ذهن براك. لقد حافظ على المنظور المعكوس الذي استخدمه وبيكاسو في اثناء الفترة التكعيبية، الذي يمثل الأشياء عملياً، على مستوى يقرّبها الينا سطح الصورة العمودي بحيث تنزلق امام ابصارنا. كذلك واظب براك على تعديل الاشكال او تغيير الوانها، اذا دعت الضرورة، ليكيّفها تماماً لضرورات التكوين ولجوّ العالم الذي وجدت فيه. انه عالم يشبه عالم شاردان وكورو، حيث الحياة مستغرقة بسكون في غمرة الضوء الناعم، وتطغى عليه ألوان البنيّ والبيج والرصاصي والأخضر الزيتوني والأسود، واذا ماظهر الأحمر والبرتقالي والازرق الشاحب فهي مطوقة بالألوان الخافتة من اجل تخفيفها. وتأثير هذه الألوان يزداد قوة بنسيج الطلاء نفسه. فهو تارة رقيق ناعم وتارة سميك متكتل، يُغري عين الناظر بالمزيد وهي تتوانى عبر سطح الصورة.

بقي براك حميماً حتى في معظم المشاهد البحرية التي شرع يرسمها في عام ١٩٢٩ في نورماندي حول مدينة دييب. فالسماء الرمادية او المظلمة غالباً ما تحول بين عيوننا والشرود في المسافة، واذا جاز للسماء الهادرة او البرق المتوعد ان ينذرنا بعاصفة آتية فلن يعترينا الخوف حقاً. فبراك لم يكن ابداً رجلاً مأساوياً،او درامياً، او عنيفاً.

بدا براك ذات مرة وكأنه قد تغيّر. ففي حدود عام ١٩٣٠ رسم «المستحمّات» حيث اقتفى بيكاسو مثلاً، فجعل الجسم البشري مطواعاً يمكن تمديده وثلمته واعادة تجميعه وفق مشيئته. لكن هذا لم يكن إلا انعطافاً مؤقتاً.فالشخوص التي بدأ يرسمها في عام ١٩٣٧ تمتلك كلها سمات اسلوبه الشخصي. وحضور هذه الشخوص كان جلياً وخفياً في الوقت ذاته، على الرغم من انها رُسمت بحرية اكثر من لوحته الضاجة بالحيوية «حاملات القرابين» التي رسمها في الأعوام ١٩٢٢ ـ ١٩٢٦، كما انها تضاهيها صبابة واناقة. لقد تداخلت في الخارطة «الزخرفية» للصورة دون ان تحاول شدّ الانظار اليها بتعبيرها السيكولوجي. لم تكن اكثر من دمى إلا اذا، كما الحال في القسم الشاحب المدور الذي يواجهنا، صرفنا النظر عن رؤية المنظر الجانبي الأسود الجميل، بنظرة فاحصة صارمة.. شفاه ممتلئة وذقن متصلب تجعل منهن شقيقات كتلك الآلهة الرشيقات المرسومات على المزهريات الاغريقية الآثارية. وعلى حين غرّة تنقلب اكثر من كونها دُمىً أو نساء عصريات؛ انهن يتقمصن روح المرأة الأزلية.

في وقت ما، وقد عثر براك على اسلوبه أخيراً، كان عليه ان يحوّره قليلاً وحسب. وفي اعماله المتنوعة التي انتجها بين الأعوام ١٩٤٩ ـ ١٩٥٥ في موضوع «الاستوديو» كان فنه اكثر «تجريداً» واشد تعقيداً. فالاشياء عادت مسطحة، والتخطيط امتلك عرضاً اكثر، والألوان اكتسبت حرية اوسع، واحياناً دفئاً وحيوية اكبر. وصار الايحاء باشارات الفضاء اكثر حذاقة، فالطير الكبير يصف شكل الطيران بمحاذاة سكون الاشياء. ومما يميزه حقاً انه حين كاد يود ان يضمّن فنه حركة ما كان يلجأ الى اخف الحركات وأهدئها ـ تلك التي توحي للمرء بشاعرية اكثر احلامه توقاً وحنيناً.



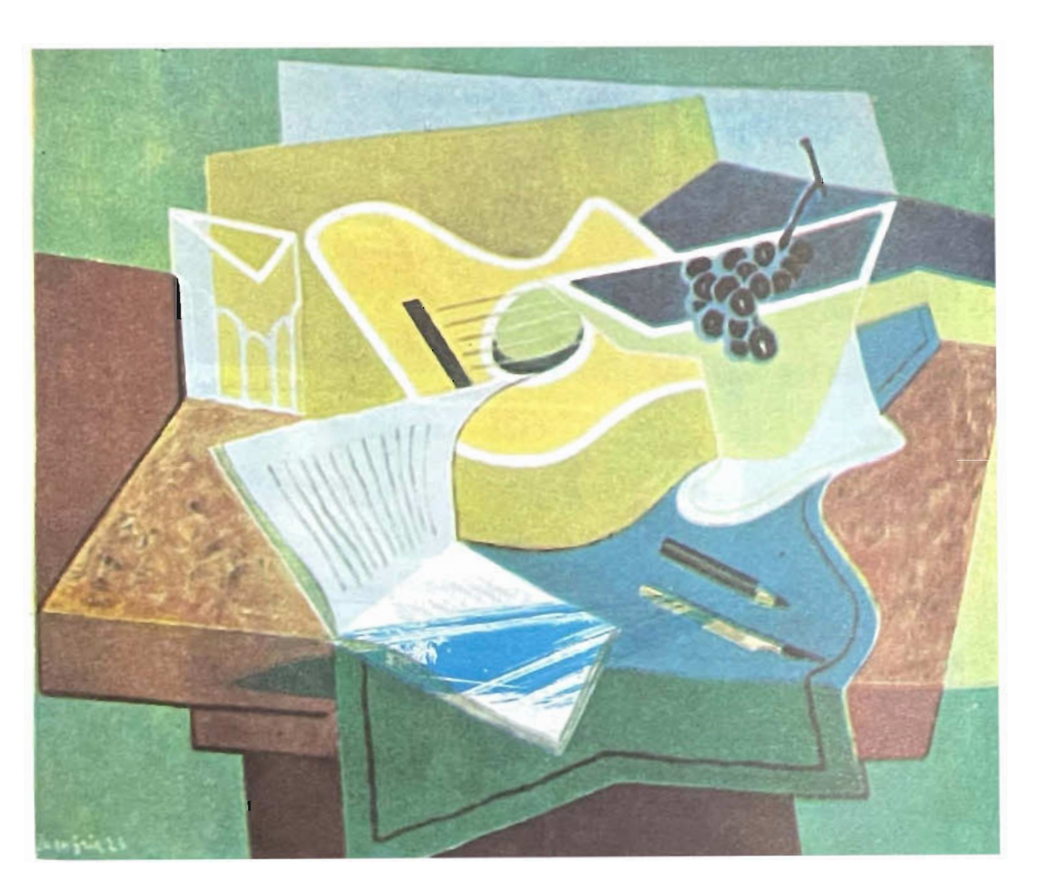
غريس: قدح وعلبة تبغ ـ ١٩١٤

خوان غريس Guan Gris

كان خوان غريس (١٨٨٧ ـ ١٩٢٧) اسبانياً قدم، مثل بيكاسو، الى باريس في عام ١٩٠٦. وعلى الرغم من انه هو الآخر عاش في «باتو لافوار» وشهد عن كثب تجارب واكتشـافـات رفيقه في المواطنة، إلا انه لم ينضم الى الحركة التكعيبية إلا في عام ١٩١١ ولدى مقارنة اعماله بتلك التي انتجها براك وبيكاسو في تلك الفترة، تبدو محاولاته وجلة. هي، في الواقع، تكشف عن ان غريس فطن الى تأثيرات الضوء، لكنه لم يكن يرغب في ان يدفع بتحليله الى نقطة تكفّ عندها اشياؤه عن ان تكون ملحوظة وملموسة.

انتج غريس بين الاعوام ١٩١٥ ـ ١٩٢٠ سلسلة من صور الحياة الساكنة، اعتبرت من اكثر اعماله اكتمالاً، وكشفت عن جراته وبراعته الفائقة. كانت اشكاله هندسية صرفاً تماثل عملياً رسوماً بيانية، لكنها مع ذلك ليست اسلوبيات مجردة. فقد استعمل الالوان مسطحة معتمة مخففة. كان لبعض تناغماته وضوح واكتمال متميزان، وبخاصة حين يتناغم الأسود والألوان الرصاصية والزرقاء بجلال. والحق ان الفضل يعود الى حساسية الوانه التي عوّضته عن قسوة تخطيطاته وبذا تفادى الوقوع في شرك الفن المبالغ في افتعال التصميم. لم يدع شيئاً للصدفة. وبالطريقة ذاتها التي شهر فيها بيكاسو حريته وعاهد نفسه على تلبية كل نأمة فيها، كذلك احب غريس القواعد وحتى الانظمة.

في الأيام الاخيرة من حياته، بدات حدة فنه تقل شيئاً فشيئاً. اصبح الخط اقل تصلباً واكثر توظيفاً واضحى عموماً يتماشى وتحديدات الأشياء، بينما كان يتمتع في السابق بحياة خاصة به. لم تكن تنقصه الارادة، كما قيل، بل ادركه الوهن، وكأن المرض الذي كان ينخر في جسده منذ عام ١٩٢٠ منعه عن تحقيق النغمة الشامخة والتميز المذهل أحد سمات فنه قبل ذلك بسنوات قليلة.



غريس: «الالبوم» ـ ١٩٢٦



ليجيه: حياة ساكنة على خلفية زرقاء ـ ١٩٣٩

فرناند ليجيه Fernand Léger

كان رسم فرنـانـد ليجيـه (١٨٨١ ـ ١٩٥١) المجـرد من كل جمالية وعاطفية ورومانسية اقرب ما يكون الى حضارة القرن العشرين الصناعية، فتعبيره، الذي هوّ اشد ما يكون قوة وحماسةً، يتوغل بعيداً فيها. لقد كان ليجيه يكنّ لهذه الحضارة اعجاباً لاحدود له، في الوقت الذي يصفها الكثيرون باللاانسانية،حتى الحرب التي خدم في اثناءها خبيراً بالألغام (١٩١٤ ـ ١٩١٨) لم تخفف من دهشته «بجاذبية البندقية في ضوء الشمس وسحر الضوء الملتمع على معدنها».

لم يتردد في الافصاح عن أن «هذه البندقية علمته من الفن اكثر مما تعلمه في كل متاحف العالم». آمن ليجيه بالتحولات التي احدثتها الحضارة الجديدة في الانسان، وفي عام ١٩١٣ رسم صور الانسان الآلي «الروبوت». بمفاصل مخلوعة قبل ان يبتكر

في حوالي عام ١٩٢٠، كائناته ذات الأجسام المصنوعة من الأنابيب المعدنية، بأذرع من المسدسات وأنامل من الطلقات!

هذه الشخـوص التي تبدو فيها الكائنات البشرية أصغر قواماً اعقبها بأخرى مضخّمة؛ نساء هائلات مفخّمات متراخيات يشبهن الأصنام ـ اصناماً لاتتراءى وفق نظام ميتافيزيقي، بل بالتجربة الصورية. انها تنمو من رغبة الفنان في احتواء قوتها الهادئة باسلوب انيق. بعدها، في صورتيه «الغطاسين» و «راكبي الدراجات» اعطى اشخاصه تعبيراً اكثر مرونة واقل كهنوتية، لكنها ظلت تنتمي الى جنس اكثر نشاطاً واكثر عافية من جنسنا البشري. وسبب ذلك ان ليجيه كان يعي الروح الدينامية التي سيطرت على عصرنا، لكنه في غفلةٍ عن الهلع والقلق اللذين اورثتهما. وفي الوقت الذي يعبّـر الفنـانـون الآخرون اليوم عن معاناتهم فانه يبشّر بحماسته، وبينما يعترف الآخرون باضطرابهم يعلن هو عن يقينه وتفاؤله.



ليجيه: تكوين ـ ١٩١٨

وعلى الرغم من ان فن ليجيه لايحوي من العذاب شيئاً، إلا انه لم يكن يخلو من الصراع، فكل صورة من صوره نصر يتحقق بفعل قوى متصارعة متشعبة. لقد انجز توازناً ووحدة بالتآلف بين التناقضات الحادة للون والشكل والأشياء، فالألوان نقية زاهيـة، وأحياناً عنيفة، والاشكال قويّة،هندسية احياناً وغير نظامية أحياناً. بعض الاشياء استمدها من الطبيعة، وبعضها الآخر انتقاه من منتجات صنَعها الانسان. وفي حدود عام ١٩٤٢ بدأ تضـادّ آخر يقتحم صوره، فقد فصل اللون عن خطوط التحديد، واصبح الأول تجريدياً، بينما بقيت الثانية شخوصية.

بهذه القوة والدينامية كان فن ليجيه في جوهره نُصُبياً، فليس عجباً إذاً، ان يُطلب منه العمل على النوافذ الزجاجية الملونة لكنيسة «أودنكور» الجديدة، فوضع تصميماً يُعدّ من ابرع اعماله، وهو لايعتبر احد روائع الفن الحديث وحسب، بل احد روائع الفن في الأزمنة كلها.



ليجيه: وداعاً نيويورك ـ ١٩٦٤

روبرت ديلوني Robert Delaunay

لكي ننصف روبرت ديلوني (١٨٨٥ ـ ١٩٤١) ينبغي ان نميز في رسمه أمرين اثنين: جانبه الريادي وسلطانه العاطفي. لم يكن هذان الأمران بالضرورة منفصلين، بل كادا قبـل عام ١٩٣٠ ان يكونا متداخلين على الدوام. ورسومه، مثل: «النوافذ المتـزامنة» او «الاشكال المستديرة»، التي رسمها قبل عام ١٩١٤، تُعدّ من اجمل رسومه واكثرها أصالة في فترته التكعيبية. مع ذلك، وحتى ذلك الوقت، انكب ديلوني على معالجة مشكلات شغلته تماماً فيما تبقى من سني حياته.

لبث ديلوني يسائل نفسه دوماً: هل اللون بحد ذاته كافٍ ان يصنع صورة أو يخلق شكلاً دون الاستعانة بالخط، ويوحي ـ ببساطة ـ بالفضاء خلال التجاور الحاصل في المناطق المسطحة؟ اضافة الى ذلك، هل في مقدور اللون ان يقوم بايصال الحركة او التعبـير عن دينامية العصر الحاضر؟ كان على يقين ان في استطاعته تحقيق ذلك، وجـاءت رسومه في البدء ايضاحاً حياً ليقينيّته تلك، إلا أن فنه مالبث ان اضحى مظاهرة جافة قاست بسببها السمة الغنائية في رسمه ما قاست!

في صورتيه «ايقاعات ملونة» و«ايقاعات لامنتهية» اللتين رسمهما بعد عام ١٩٣٠، اصبح في مقدورنا ان ندرك افكاره بصفاء ووضوح اكثر من اعماله السابقة. صار اللون هو الموضوع، وحقق ديلوني التجريد بأوسع ما في المصطلح من معنى، وبرزت الخصائص الزخرفية في هذه التكوينات واضحة بالدرجة ذاتها. وكان ديلوني حينئذ يحاول فعلاً ان يكيّف فنه للعمارة، والواقع ان هاتين الصورتين هما من «النظامية» بحيث يتعذّر ان تولّدا فينا الاحساس العميق ذاته الذي ولّدته فينا الصور المرسومة قبلاً بثقة اقل، لكن بانفعال واثارة أكبر.

جاك ڤيون Jacques Villon

قال جاك ڤيّون (١٨٧٥ ـ ١٩٦٣): «كنت تكعيبياً انطباعياً، واعتقد انني بقيت هكذا. قد اكون الآن اقل تكعيبية، واقل انطباعية. عدا هذا، لا اعرف، فانا مازال ابحث!» كان ڤيّون تكعيبياً منذ عام ١٩١١، ولم يكن مولعاً بالشكل وحسب، بل باللون ايضـاً الذي استخدمه ببراعة ورشاقة نادرتين. لقد رسم لنا الشكل الانساني في حركته وفي وقفته، ولعل ما يثير الانتباه دراسته المُلهمة لمجموعة من «الجند يتقدمون» المكونة كلياً من خطوط مائلة وسطوح مزوّاة.

قطعت الحرب عليه عمله، وحين عاد اليه اتجه الى الحفر، وهذا شغل جزءاً كبيراً من اهتمامه حتى عام ١٩٣٠. وعلى الرغم من قلة اللوحات التي رسمها في تلك الفترة إلا انها مع ذلك مهمة. يعتمد ڤيّون بعامة على الطبيعة، لكنه في حوالي عام ١٩٢٠ وبعد عام ١٩٣٠ انتج رسماً شكلانياً حوى اشكالاً هندسية بحتة. وما يلفت النظر

ان هذه الهندسة الجامدة الجرداء لم تكن باردة في الواقع ابداً، ومهما رُسمت هذه الصور بوعي فالجزء الذي لعبه الايحاء بدا دوماً اكثر اهمية من الجزء الذي لعبته الحسابات المقاسة. فالمربعات والمستطيلات والمثلثات فقدت جفافها وصارت حساسة وشاعرية، كالورود وكالمناظر الطبيعية في رسوم الفنانين الآخرين.

كرّس ڤيّون مزيداً من وقته في رسم المشاهد الطبيعية، وحين اضطرته الحرب (١٩٣٩ ـ ١٩٤٥) الى مغادرة باريس، تسنّى له ان يقيم اتصالاً اوسع، أليفاً ومباشراً، مع الطبيعة في العراء. لم يكن هذا ليعني ان «الانطباعي» قُيض له ان يطغى على «التكعيبي» فيه، لكنهما تآلفا في اعماله وتطور كل منهما في سيره قدماً. ازداد رسمه غنائية وتجلّى في الوقت ذاته احساسه بالنظام ونزوعه الى التجريد. ومهما كانت الافكار «الموتيفات» التي ألهمته غير منتظمة، كالصخور والأشجار، فقد ترجم كل شيء مستعيناً بالخطوط الهندسية، وبفضل البناء الذي شيّده حولها بعناية. كانت الألوان ثمرة تأمل دقيق، وعلى الرغم من انها الوانه ذاتها التي اشتقها من الطبيعة الا انها زادت قوة بفعل النغمات التي اوحى بها ذهنه المدهش ومخيلته الساحرة.

كانت ألوان سمـاواته بنفسجية زاهية، مشوّبة بالبرتقالي والزمردي، والى جوار الأخضر الذي يبعث الضوء والنكهة الحمضية الرائقة في لمسة الربيع، يضع ڤيّون بأشكال محددة سوداء ووردية وبنفسجية، ألواناً اصطناعية لاتقل انسجاماً وملاءمة عن الأخضر والأصفر والأوكر في المشهد الطبيعي.لقد انتقى الألوان بحساسية مفرطة ووزّعها وفق حكم سديد جداً. وليس هناك ماهو اكثر اتقاناً من التناغمات التي لجأ اليها الرسام، الذي يعد تكوينه احد ابرز الاعمال التي نشهدها اليوم دقةً، كما يُعدّ تلوينه المبتكر من بين اكثرها غِنىً ورهافة.

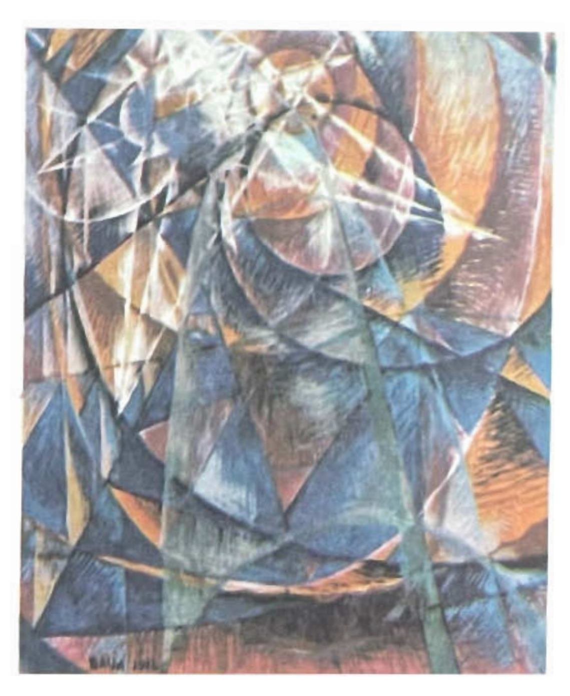


بوتشيوني: مرونة ـ ١٩١٢

المستقبلية

على الرغم من ان الاعلان الأول الذي اصدره الشاعر مارينيتي طبع بباريس في عام ١٩٠٩، فان المستقبلية كانت حركة ايطالية صرفاً. لم يكن لها في قمة تألقها إلاّ قلّة من الاتباع ـ خمسة اسماء لاغيرها ظهرت في السنة التي عقبت صدور «بيان الرسامين المستقبليين» المنشور في ميلانو: بوشيوني (١٨٨٢ ـ ١٩١٦) وكارا (١٨٨١ ـ ١٩٦٦) وروسولو (١٨٨٥ ـ ١٩٤٧) وبالاّ (١٨٧١ ـ ١٩٥٨) وسيڤيريني (١٨٨٣ ـ ١٩٦٦). كان الهدف بالنسبة الى مارينيتي «تمجيد الحركة الهجومية، والأرق المحموم، والخطوة السريعة، والوثبة الخطرة، والصفعة على الوجه والضربة من قبضة اليد!» لقد هاجموا بعنف «الاعجاب بالرسوم القديمة والمعايير القديمة والاشياء القديمة» وكل ما يمثله او يدين به الماضي. لقد تساءلوا: «هل في الامكان ان نظل غير مكترثين بنشاط المدن الكبرى المسعور، بسيكولوجية الحياة الليلية الجديدة، بالخليع، بالبغي، بالشقاوة، بالسكير؟». ويستمر البيان: «الحصان الذي يعدو لايملك اربعة حوافر وحسب، ان له عشرين، وحركاتها مثلثية!» ومهما يكن، فبوضع مظاهر الحركة المتنوعة جنباً الى جنب يعمد المستقبليّون الى تجزئتها واقتناصها، بدلاً من ان يعطوا زخماً لتفسيرها. ولاريب ان هذه البعثرة تؤشر تأثير التكعيبية، كما ان مما لايقبل الجدل ان النهج التكعيبي كان اكثر ثورية من المستقبلية. والحق ان المستقبليين أوجدوا مناخهم المُميّز وحققوا واحداً من اهدافهم: لقد جعلونا نحس بصراع القوى المتعارضة.. بالاندفاع.. بالتهشيم في عالم مهزوز!

لم يكن لنشاطهم تأثير ملحوظ في خارج ايطاليا، بل كانوا مهمين في ايطاليا وحسب. وقد بشّرت المستقبلية في الواقع بصحوة فن حيّ في شبه الجزيرة الايطالية.



بالا: عطارد يمر امام الشمس ـ ١٩١٤

مونك: كئبة: ١٨٩٩



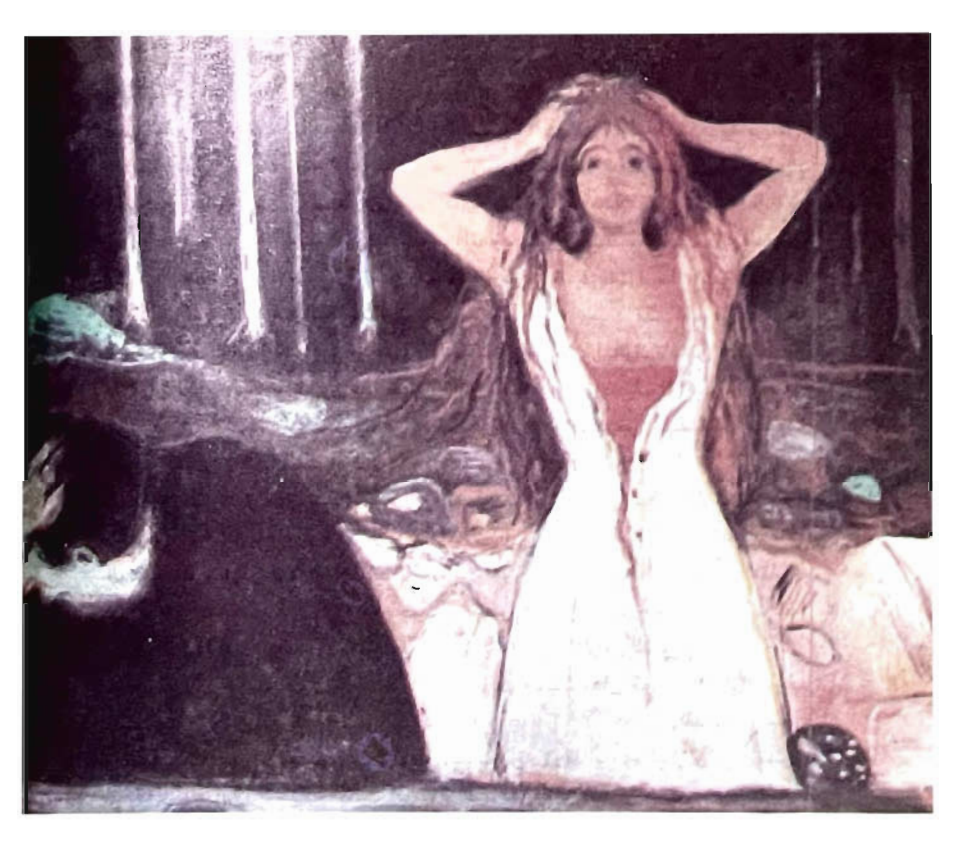
التعبيرية

قلّة من بين مجموعات الرسامين قدمت تنويعاً كالذي قدّمه التعبيريون. لقد جمعهم هدف اساس واحد؛ ان يضعوا على القماشة ما يختلج في اعماقهم من احاسيس، وهم، لذلك، عمدوا الى تجزئة عناصر الحقيقة المرئية ليصعّدوا من قوة التعبير عن احاسيسهم تلك، اكثر من ان ينصاعوا الى ماتفرضه الرؤية عليهم وحسب. اضافة الى ذلك، كان لعملهم نكهة مشتركة خاصة، فهي قاسية عاطفية وغالباً ما تكون مؤلمة. اكثر من هذا، يكاد التعميم يكون مستحيلاً، فقد كان البعض منهم في عجلة كي يعرّوا انفسهم ويكشفوا كوامنها، فأهملوا بذلك تقنيتهم. اما الآخرون فلم يضحوا مطلقاً بجمالية رسومهم التشكيلية. وبينما بقي البعض مخلصاً لمبدأ توزيع الظل والضوء في الصورة وللنمذجة وللفضاء المألوف، قامر بعض آخر بالألوان النقية، وكان آخرون قد اظهروا تأثراً بالتكعيبية. واضيف الى هذا كله تعقيد آخر، هو أن الحركة ظهرت في بلدان عدة، فكان ان حوّرت بعض خصائصها بسبب الطابع المحلي في هذا البلد او ذاك.

ان أعنف شكل من اشكال التعبيرية نشأ في المانيا، حتى وصفت التعبيرية بأنها ظاهرة المانية خاصة وسمة ثابتة واساسية في الروح الالمانية. إلا ان التعبيرية، في الواقع، لم تظهر اولاً في المانيا، فقد كان من بين رساميها الاوائل من الفنانين المحدثين: الهولندي ڤان كوخ والبلجيكي جيمس إينسور والنرويجي ادوارد مونك، وكلهم تمردوا على الواقعية الانطباعية في فرنسا ومهدوا الأرض للتعبيرية.
فمونك (١٨٦٣ ـ ١٩٤٤) قصد باريس حيث اعجب بڤان كوخ وسورا ولوتريك والنابيين. وكان معرضه الأول الذي نظمه في عام ١٨٩٢ في برلين قد أثار ضجة واسعة، لكنه على الرغم من ذلك أرسى قواعد شهرته في المانيا، ومالبث ان خلق تأثيراً عميقاً في الفنانين الشباب. كانت الوحدة التي يعانيها الانسان تجاه قوى الطبيعة ووسط الجموع المندفعة في المدن الكبيرة تؤلف تجربة قاسية لهذا الفنان ذي الطبع المكتئب القلق المتشائم. كان ينجذب الى النساء بقدر ما كان يخشاهن في الوقت ذاته، والسعادة التي جلبنها اليه اقلّت في ركبها صراعاً وندماً وتألماً. لقد عبّر عن هذا كله في رسمه بخطوط تمتد بعيداً، وتنثني بسوداوية، وباستعمال ألوان تحِنّ الى الماضي حتى عندما تكون براقة.

شهدت دريسدن في عام ١٩٠٥ ظهور المجموعة التي رفعت لواء التعبيرية الألمانية أول مرة وعُرفت باسم «الجسر - **Die Brücke**» . كانت تضم في البداية اربعة فنانين من الشباب هم: فريتز بليل، وايرنست لودڤيك كيرشنر، وايريش هيكل وكارل شميدت-روتلوف، والتحق بهم بعدئذ ماكس بكشتاين واوتو مولر، ولفترة قصيرة إميل نولده. استقت المجموعة توجهاتها من مابعد الانطباعية والفن الزنجي والپاسيفيكي، وكذلك من المحفورات الخشبية الالمانية القديمة، ولجأ مؤسسو الحركة الى استعمال ألوان تأتلف وتلك التي استعملها الوحوشيون.

كانوا على صلة بڤان دونغن، لكنهم اكثر ميلاً لاقتفاء آثار ڤلامَنْك. لم يسعوا الى الرهافة في تناغماتهم بل مارسوا درجات لونية حادة، نافذة، قوية. كان كيرشنر (١٨٨٠ ـ ١٩٣٨) ابرز شخوص المجموعة، وعكست صوره العارية، والمناظر الطبيعية، وشوارع المدينة طبعه العصبي المتوتر. وفي عام ١٩١١ اقام في برلين سنوات قليلة حيث خفّت حدّته وهدأت ثورته وانجز اغلب اعماله المتزنة. لكن القلق

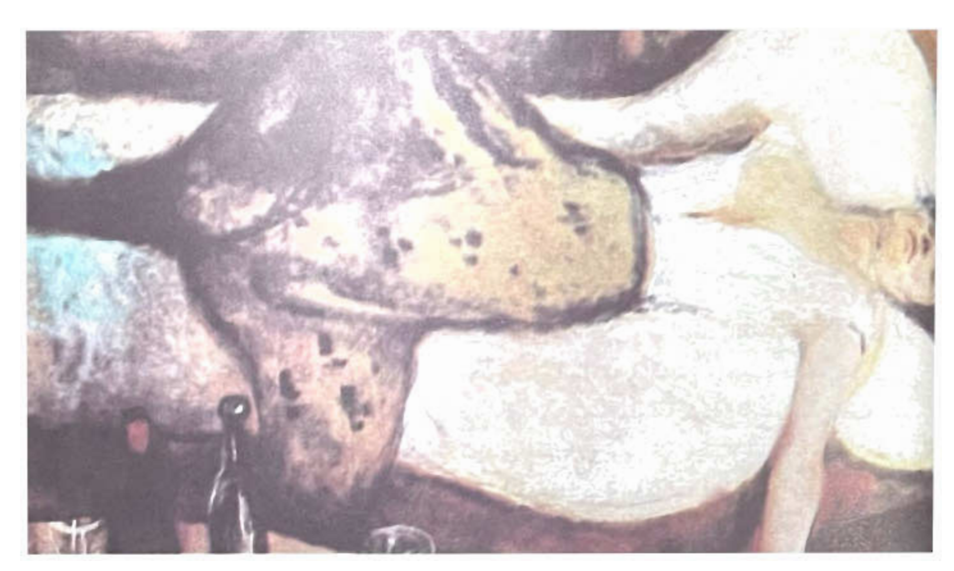


مونك: الرماد ـ ١٨٩٤

ظل يلازمه، وبدت معالمه واضحة في الصور التي رسمها بعد عام ١٩١٧ في سويسرا، حين زاول رسم الجبال وحياة الرعاة الهادئة.

لم يمثل التعبيرية الالمانية في اوج عنفوانها احد اكثر من إميل نولده (١٨٦٧ ـ ١٩٥٦)، فسواء عالج موضوعات دينية تعرض الحواريين والمصلحين بجمالية خرقاء، او رسم رواد النوادي الليلية التافهين في برلين، او صوّر المشاهد الطبيعية بسماواتها المعذبة تبعث الغمّ فينا بعتمتها او اضاءتها الدرامية، فقد حاول دائماً ان يدهشنا. ولكي يحقق هذا، لم يجد لوناً اكثر توقداً واقسى ملمساً فقطّع الشكل أو رسمه على عجل، فبان كأن يده المسرعة قد قطّعته بمنجل!

ان في التعبيرية التي يقدمها لنا الفنان النمساوي اوسكار كوكوشكا (١٨٨٦ـ ١٩ ٨) معاناة اكثر وبدائية اقل، كما تحوي خصائص صورية اغنى. فقد بدا كوكوشكا رسم الصور الشخصية، وليس هناك رسام معاصر عمد الى رسم الصور الشخصية بهذه «الهلوسة» الفريدة التي تكشف اعمق الحقائق النفسية. فلقد كان يصـوّر الفنانـين والمثقفـين الذين جلسـوا امـامـه بروح «فرويدية» كأنه يحلّل شخصياتهم. كان ينفذ الى اعماقهم ويميط اللثام، بحدسية خارقة، عمّا هو كامن في قلوبهم المغتمة العليلة المتوترة. وفي سفراته المتكررة بين الاعوام ١٩٢٤ ـ ١٩٣١



مونك: اليوم التالي ـ ١٩٠٩

عرض علينا مشاهد جبال الألب ومناظر «بانورامية» لباريس ومدريد والبندقية، تتسم بامتداداتها وبخاصيتها الرؤيوية وبايقاعاتها الغريبة، كما تتجلى العجالة في تنفيذها.

من المألوف ان ينضوي تحت لوآء التعبيريين الرسامون الذين أسسوا «اتحاد الفنانين الجدد» في عام ١٩٠٩ في ميونيخ الذي اضحى يُعرف بعد عامين من ذلك التاريخ باسم مجموعة «الفارس الأزرق - **Der Blaue Reiter** » . وفي استطاعتنا ان نضم اليهم ايضاً الرسامَيْن الروسيَين ألكسَي ڤون جاولينسكي وڤاسيلي كاندنسكي، اللذين كانت ايقاعاتهما في فترات ما مُشبّعةً بالرومانسية المندفعة. ومن بين الأماكن الأخرى جميعاً في المانيا، كان الفنانون القاطنون في ميونيخ يتطلعون الى فرنسا. وقد امضى جاولينسكي وكاندنسكي بعض الوقت في باريس، حيث تأثّرا بماتيس، في حين ان اصدقاءهما من الألمان، كفرانز مارك وأوغست ماك وپول كلي، كانوا على صلة بديلوني. ومالبث مارك وماك ان قتلا في اثناء الحرب العالمية الأولى، قبل ان يتسنى لهما انتاج صور وفيرة. مع ذلك، فان ماك (١٨٨٧ ـ ١٩١٤) بشخوصه الرزينة المحبّبة معاً، ومارك (١٨٨٠ ـ ١٩١٦) بحيواناته التي حوّلها (بمسحة دينية وشاعرية) الى نقاوة الاسطورة، استطاعا ان يحققا اكثر مما كان متوقعاً منهما. اما كلي وكاندنسكي فقد كانا من بين اكثر الفنانين اصالة وابتكارا في عصرنا.

تعرّف لايونيل فايننغر (١٨٧١ ـ ١٩٥٦) الذي عرض رسومه مع مجموعة «الفارس الأزرق» في عام ١٩١٣، على ديلوني ايضاً، ولازمه التكوين الجلي القاسي المستمد من التكعيبية طيلة حياته. كانت حساسيته تجاه تأثيرات الضوء، وحلقة اللون الغامض الرقيق، قد اضفت بعض الأثيرية والشفافية حتى على تكويناته الهندسية الصماء التي رسمها للسفن والبنايات.

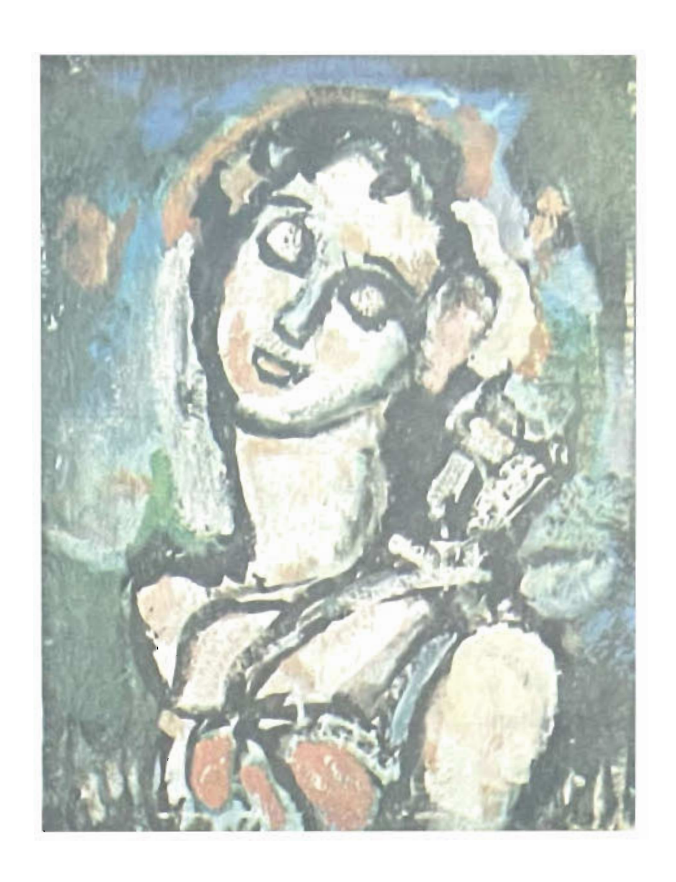
لم تضع الحرب (١٩١٤ ـ ١٩١٨) حَداً للتعبيرية، غير أنه من المؤكد ان جماعاتها تفرقت في المانيا على الرغم من ان المنتمين اليها لم يغيّروا اسلوبهم. لقد دفع الجَيشان الذي اعقب الحرب فناناً مثل بيكمان الى نوع مغاير من الفن، بعيداً عن كيرشنر ونولده، لكنه لما يزل تعبيرياً. وانبثقت مراكز مماثلة في مناطق اخرى، لاسيما في بلجيكا، في فلاندرن، حيث اتخذ الرسم التعبيري أحد أهم مظاهره المقنعة. وفي الواقع، ان التعبيرية عُرفت هناك قبل ما يقرب من ثلاثين عاماً بفضل جيمز إينسور (١٨٦٠ ـ ١٩٤٩) احد رواد الحركة في نطاقها العالمي. كان، حتى بلغ الأربعين من عمره يعتبر احد الفنانين العظام في عصره، كما أعتبر سبّاقاً في فرنسا ذاتها. وفي عام ١٨٨٨ رسم لوحته الشهيرة «دخول المسيح بروكسل» في الوقت الذي انتقل ڤان كوخ الى «آرل»، وكان غوغان يناضل للعثور على اسلوبه الخاص في پونت ـ آڤين. في ذلك الحين،امتلك إينسور تماماً عاله واسلوبه، وبوضع أقنعة كرنڤالية على شخوصه، او بتقليصهم الى هياكل عظمية ترتدي اسمالاً، فقد لبىّ رغبته الدفينة في التوجيه الخلقي، وكشف لأقرانه من البشر جوانبهم المروّعة، في وقت استخدم اللون والشكل بحرية.

هؤلاء الذين عاصروا العشرينيات من القرن العشرين كانوا اهم عناصر التعبيرية الفلمنكية: فرتز ڤان دين بيرغ وكونستانت پيرميكه وغوستاف دي سميث. لم يكونوا يملكون الالوان الخفيفة الفاتحة التي ملكها إينسور، ولاملكوا موهبته الساخرة، لكنهم كانوا يتكلمون لغة اكثر خشونة. لقد طغى البنّي على ملونتهم وعكفوا على استغلال التضاد الدرامي بين الضوء والعتمة، ولجأوا الى التعبير عن قلقهم وتشاؤمهم، لكنهم كانوا أقل تمزّقاً من التعبيريين الألمان. ونحن نجد في صور پيرميكه (١٨٨٦ ـ ١٩٥٢)، ذات الصبغة الغنية، الوان الأرض البِكر المحروثة تواً، والحقول المشبعة بالماء، ومشاهد من بحر الشمال مُغلّفة بنكهة العاصفة المُنذرة، نستشفّ منها بساطة البيوت القروية، بل نستنشق رائحة مرابض الأبقار. ان شكله الهائل المختزل نتاج يد قاسية متوحشة، لكن تناغماته ليست سوقية، ومضمونه لايخلو من سحر أبداً.

يحتل اللوكسمبورغي جوزيف كتر (١٨٩٤ ـ ١٩٤١) منزلة خاصة بين التعبيريين، فهو ليس فجاً بربرياً او قروياً، انه اكثر حيوية من كونه متوحشاً؛ واذا ما عصفت بروحه الأزمات لم يعمد الى ترجمتها اسلوباً حاسماً او اعتباطياً. وحتى حين كان يرسم لوحته «المهرجين» ـ التي تمثل معاناة عقله بهذه الطريقة المؤثرة، كان مهتما دوماً بجمالية اسلوبه، وظلت اشكاله قائمة بصلابة وثبات، وبقي لونه غنياً متنوعاً.

جورج روو Georges Rouault

غالباً ما قيل ان الفرنسيين، عامة، يفزعون من التعبيرية. والواقع يشهد ان الحركة وجدت لها عدداً قليلاً من المؤيدين في فرنسا، إلا ان مَنْ مَثّل الحركة بأكبر قدرٍ من الثقة والتعبير فرنسي ينتمي الى جيل الوحوشيين اكتشف اسلوبه، شأنه شأن



روو: الطائر الأزرق

التعبـيريين كلهم، في بداية هذا القرن، انه جورج روو (١٨٧١ ـ ١٩٥٨). برزت شخصية روو الفنية في الوقت الذي اكتشف فيه تمرده، وتمرده منبثق من قناعاته الدينية. ولما كان كاثوليكياً مؤمناً متعمقاً لم يقوَ في الواقع على رؤية القباحة والظلم والتعـاسة دون ان يناصبها العداء، ودون الاعلان للعالم عن احساسه بالسخط، وبالعطف على اولئك الذين كانوا ضحاياها. لاشيء اكثر اذلالاً من لوحته «البغايا»، وهي تجسيدات رثّة من الرعب يوحيه له الحب المباع. لاشيء اكثر قرفاً من الوجوه البهيمية في صورته «القضاة»: كتلٍ من اللحم المتهدل يتعذر معها حصول اي حوار انسـاني. امـا «المهـرجون» فهم احق بالرثاء؛ لقد شوّهت الحياة سحناتهم وغشى عيونهم سواد الهمّ والشقاء وأحياناً حمرة الحقد!

هنـاك في روو روح شعبيـة تنزع الى الهجاء وهذا ما يقرّبه من دومير. ان له احسـاساً بالغروتسكية، لكنها ليست غروتسكية مضحكة بل مؤثرة ورهيبة، وذلك مايقرّبه من غويا. لكن هناك في حالته شيئاً عقلانياً ودوداً يماثل مالدى رامبرانت. وهو من الناحية الأخرى يحتل مكانته بجوار الرسامين البيزنطيين والقوطيين، وقد عُدَّ بعد

عدة قرون اول من عرف كيف يقدم صورة مؤثرة للمسيح مجلوداً ومصلوباً. لم تكن ردة فعله تجاه التفاهة التي احتواها الفن الديني عنيفة وحسب، بل قدّم، بدلاً عنها، فناً اصيلاً نابعاً من صميم الحقب العظيمة للايمان. ان المسيح الذي صوّره ليس المسيح التقليدي ولا مسيح المتعصبين، انه المسيح الذي يحيا داخل الروح المحمومة لدى الصـوفي، يتـردد على الفقراء ويبارك الساعين الى الخير والعدل. وروو جائح العاطفة في رسمه، سواء أرسم وجوها او مناظر طبيعية، وسواء أمثلت رسومه فلسطين الأسطورية او الأحياء الصناعية الخانقة، فهي تستمد حقيقتها الملتهبة دوماً من رؤى الفنـان وتأملاته. تأملاته؟ ان فنه، في الواقع، اقل مما يبدو اندفاعاً، وحتى أعمـاله المبكرة، حين يبدو الشكل فيها كأنه وليد ضربات سوط، كانت موجزة جداً وحاذقة جداً قصد منها ان تكون دفقات سريعة. لم يهمل روو تقنيته قط، ومهما كان بعض موضوعات رسومه سوقياً، فليس هناك اي سوقية في تناغماته او انسجته.. نغمـاته تتصاعد دون بهرجة، وصبغته ثرية ومهذبة معاً، والوانه من النقاوة تبدو وكأنها تشدو في الضوء المشرق من وراء الصورة. بذا، فان لها تلك الرعشات العميقة وذلك الوهج الغامض – مما نراه في نوافذ الكنائس ذات الزجاج الملون وهي تتوقد في نهار آيل الى الاحتضار.

اميديو موديلياني — Amedeo Modigliani

مما يثير التساؤل:ان كان في وسعنا ان نصنّف اميديو موديلياني (١٨٨٤ ـ ١٩٢٠) ضمن التعبيريين؟ ان كان الأمر كذلك، فهو يدعو الى الحذر قليلاً. ففن هذا الايطالي، الذي قدم الى باريس عام ١٩٠٦ لاينحو في تطوره الى الافراط أبداً.

لتعلّقـه بالتكعيبيـين وزملائهم، درس مثلهم سيزان والفن الزنجي، لكنه اختار اتجاهاً مغايراً، فقد سعى الى تبسيط الشكل لا انحلاله. اضافة الى ذلك، ان وسيلته الاساسية للتعبير كانت الخط دوماً؛ الخط الطويل المطواع يسلك طريقه واهناً وفيه شيء من الرهبة، الخط الذي يعود بنا الى مدرسة مدينة سيينا في القرن الرابع عشر، خط بالدوفنيتي وبوتشيلي؛ لكن مالبث ان انقلب اكثر سوداوية وأسى. اما الوانه فقد شغلت دون تطفل المساحات التي حدّدها الخط لها، دون ان تضفي على الصورة سوى المزيد من الحزن، كما اضفت على صوره العارية احياناً فخامة كابية مصطنعة.

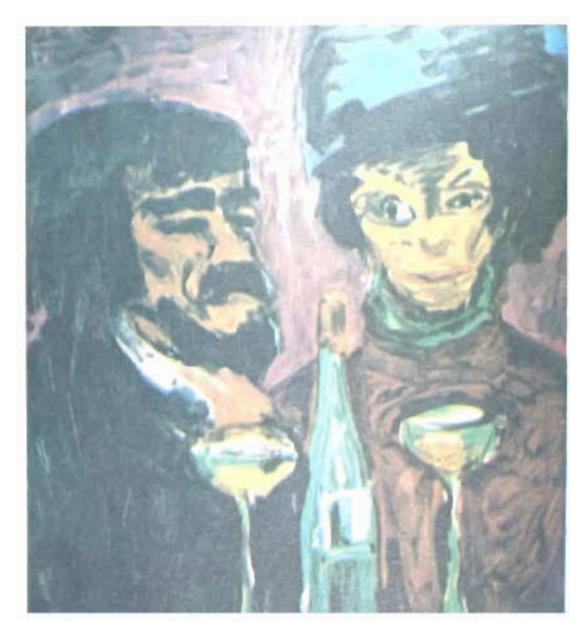
لم يكن لموديلياني ولع بالمشاهد الطبيعية، ولم يعمدالى رسم الحياة الساكنة قط. كانت عيناه دوماً مصوّبتين على الكائنات البشرية والعبث والألم المرتسم على اساريرها. وتكـاد كل موضـوعـاته تتناول الجنس البشري المُتعب، القلِق، الحساس المتوتر!. اشخـاصـه أمـامنا جالسون بثبات، يدعوننا الى ان نعيش احزانهم ومعاناتهم في الحياة. حتى عارياته، وهنّ يعرضن عريهن بزهو داعر، لايبدو عليهن انهن عرفن الدعابة خلا دعابة الزخارف المشدودة التي احاطهن الفنان بها اناقةً وكبرياء.



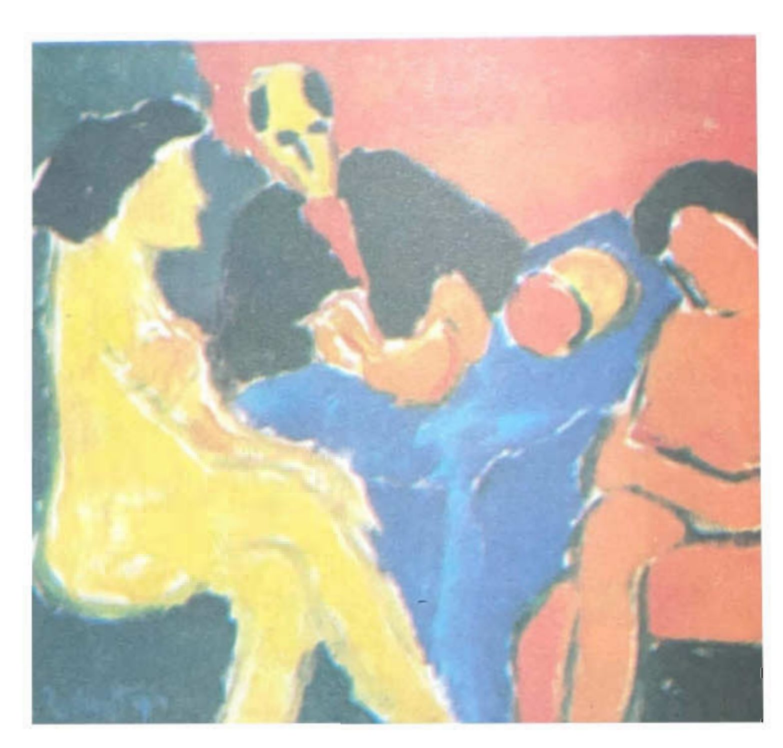
△ موديلياني: جاك ليبشتز وزوجته ـ ١٩١٦ / ١٩١٧

▽ موديلياني: رجل مع غليون ـ ١٩١٨





نولده: متخلفون ـ ١٩١١



شميت ـ روتلوف: استراحة في الاستوديو ـ ١٩١٠

مارك شاغال　　Marc Chagall

مارك شاغال Marc Chagall

في الوقت الذي رفض فيه رسم القرن العشرين كلياً اية محاولة للسرد القصصي، نجد فناناً يروي لنا في كل صورة من صوره قصة، لكن المهم ان يصغي المشاهد الى قصته هذه بانتباه. هل يعني هذا ان مارك شاغال (المولود في عام ١٨٨٧) يقف على جانب من جوانب التيار الرئيس للفن الحديث؟ لااحد يجرؤ أن يؤكد هذا، فكل شيء في رسمه يدل على انه وليد هذا العصر ـ الشكل، التلوين، الجو، وكذا السعي الدؤوب للابتكار الذي يعتبر ابرز المظاهر المميزة للفن المعاصر.

وفي الوقت الذي تتجه محاولة الابتكار لدى الفنانين الآخرين نحو اللون والشكل بصورة اساسية، فهي عند شاغال تقوم اساساً على العلاقات بين الكائنات البشرية والحيوانات والاشياء. وهذه اللقاءات تتم في عالم لم تعد تحكمه القوانين الكونية الفيزياوية، حيث تُلغى الحواجز المفروضة على المخلوقات العادية بين عوالم الطبيعة المختلفة وحالات الزمن. فالاشياء وهي في العادة غريب بعضها عن بعض، تقوم بينها علاقة وترتبط فيما بينها بنسق طبيعي. وما يوجد في الذاكرة فقط يختلط بالحاضر. والأشياء التي تعتبر غير حية عادة تنفخ فيها الروح مثل سائر الكائنات الحية؛ فباقات الزهور، والشمعدان، والساعة (باجنحة او بدون اجنحة) قد تشرع بالطيران. ومن اجل ان يحوّر احجامها لتناسب فضول امرأة تطل على الشارع فتشهدها، قد يوسّع نافذة البيت طولاً وعرضاً لتمتد على الواجهة بكاملها. وماقد لايكون إلا استعارة او رمزاً، قد يتخذ له مظهراً من الواقعية كالذي ينتمي أصلاً الى حقل التجربة اليومية. هل الحب، في ذهن الفنان، ينقل الحبيب؟ هنا على قماشة اللوحة نرى الحبيب يرتفع في الهواء. هل يكون الشاعر أسير الهامه؟ هنا نرى راسه الاخضر، كله، مقلوباً على اهبة الانفصال عن الجسد المرتجف!

ودون ان يقيّد نفسه بالاحتمالات، يختار شاغال الوانه وينشرها بحرية مطلقة. ان كان لبهلوان رأس ديك اصفر وعرف اخضر، فلم لايجعل احدى يديه صفراء ايضاً والأخرى حمراء في الوقت الذي تكون أرجله زرقاً؟.

ان شاغال في الواقع يحترم حقيقةواحدة فقط هيحالته الروحية،عليهان يترجمها بكل تعقيداتها وافتقارها العقلانية، مطلقاً نزواته الجامحة بلا قيود. ومن خلال ارباك وتوحيد العناصر المستعارة من المخلوقات المتعددة، بطريقة يضع فيها الزمن المغاير والفضاء المغاير جنباً الى جنب، يكشف لنا شاغال مفاجأة قد تكون سارة او حزينة لطفولته في فتيبسك (روسيا). انه يثمن المسرات التي وفرها الزواج له، ويعترف بحنينه الى الحيوانات الأليفة، ويعبّر عن همومه وآلامه واحزانه، وفي تحليل أخير يمكن للمرء ان يقول: ان فنه يكشف اوراق سيرته الخاصة الحميمة.



دي كيريكو اغنية حب - ١٩١٤

الرسم الميتافيزيقي

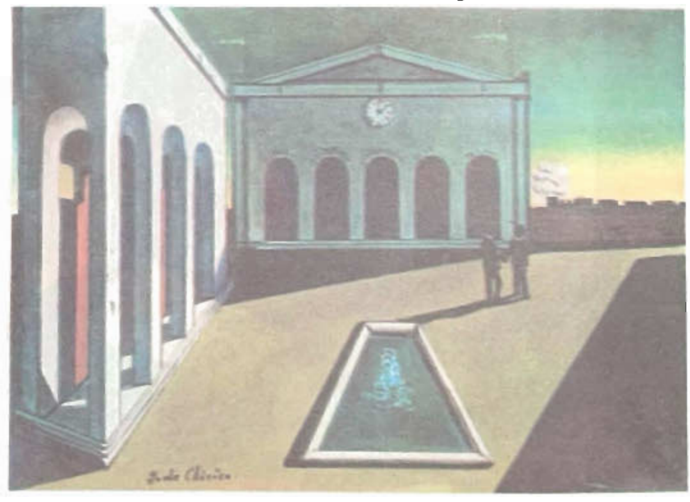
جورجو دي كيريكو Giorgio de Chirico

يحاول الرسام الايطالي جورجو دي كيريكو (المولود في عام ١٨٨٨) الذي استقر به المقام بباريس منذ عام ١٩١١ ان ينقلنا الى عالم آخر، لكن العالم الذي يأخذنا اليه يختلف كثيراً عن عالم شاغال. ان طرائقه من ناحية لاتنطبق عليها مفاهيم الفن الحديث. وفي الوقت الذي اهمل الفنانون المعاصرون منظور عصر النهضة، وجد كيريكو «علاقة مشوشة» بين المنظور وما وراء الطبيعة واستخدمها استخداماً مذهلاً ولاريب في ان اسلوبه ساعده كثيراً على بلوغ غرضه، وما ضمّنه في رسومه مُدرك وغامض معاً، مألوف ومُربك في الوقت ذاته. فساحاته المخطّطة وفق المنطق السليم، المحنوطة بأروقة وأبنية من وحي الخيال تجعلنا نحس بالقلق من شدّة فراغاتها؛ فالظلال المحدّدة بشدة في الضوء الكآبي تستحوذ علينا كلياً والتماثيل التي تبدو كأنها في منتصف المسافة بين المخلوقات الحية وصورها المحفورة في الرخام، تولد فينا الانطباع بأنها قادرة في اية لحظة على الهبوط من قواعدها وتشاركنا حياتنا، او تبقى متحجرة في لامبالاة مطلقة.

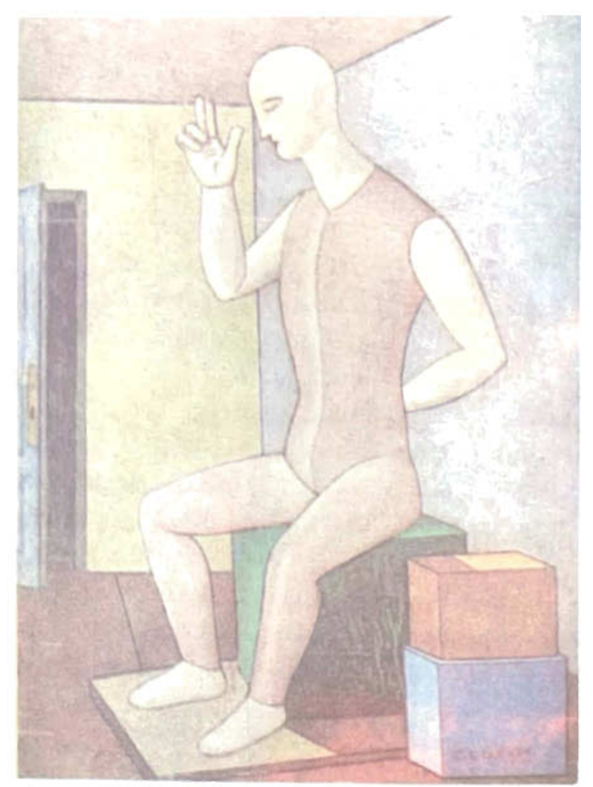
وتثير الدمى، التي عوّضت الاشكال في رسومه، شعوراً اقل بالانزعاج وتنتصب شرائح الخشب، المركبّة سوية في غرف عظمية، كسقّالة لاجدوى منها. وكذلك صور البسكويت الواقعية الذي دُهش لرؤيته في اثناء خدمته العسكرية في فيرارا.

ان العالم الوحيد حيث يتسنى لمثل هذه المعالجات المستحيلة ان تحدث تلقائياً، وحيث يقنّع الوضوح ذاته معنى غامضاً معادلاً لها هو عالم الاحلام. ولابد من الاعتراف ان دي كيريكو لم يكن اول من وعى هذا العالم، لكنه كان من اوائل الذين ادخلوه فن القرن العشرين.

لم يبق دي كيريكو على وفائه لهذا النوع من الرسم الذي أُطلق عليه «الميتافيزيقي» وسحر السورياليين؛ ففي العشرينيات من هذا القرن هجره وصار فنه حرفياً اكثر فأكثر، بل اكاديمياً في الواقع اكثر فأكثر.



دي كيريكو: رحيل صديق - ١٩١٣



كارا: المعبود الخنثى - ١٩١٧



موراندي: حياة ساكنة - ١٩١٨



دالي: ولادة الرغبات السائلة

الدادائية والسوريالية

دالي: شبح وجه على السلحل ـ ١٩٣٨



دالي: احتواءات الرغبة

لم تقتصر الحركة الدادائية التي ظهرت في اثناء الحرب العالمية الأولى على مجموعة من الرسامين وحسب؛ ففي زيوريخ، حيث اتخذت اسمها الذي عرفت به في عام ١٩١٦، كان مؤسسوها في الأصل الشاعر الروماني تريستان تزارا، والأديبين الالمانيين هوغو بول وريتشارد هلسنبيك، والرسام والنحات الألزاسي هانس آرب. وفي الحقيقة، ان اثنين من الرسامين الفرنسيين، هما: مارسيل دوشامب وفرانسيس بيكابيا، حملاها الى نيويورك. كان زعماؤها في باريس من الشعراء: آندريه بريتون واراغون وإيلوار وسوبو وريبمون ـ ديسان. وقد اختلفت انشطتها تبعاً للمراكز التي تطورت فيها؛ ففي برلين كانت اهدافها سياسية. اما في مدن مثل: زيوريخ ونيويورك وباريس وكولون وهانوفر فاقتصرت غاياتها على المجالين الثقافي والفني. مع ذلك، هاجمت الدادائية في كل مكان القيم السائدة، واعلنت عن عبثية العقل والمنطق والعلم، واشهرت افلاسها جميعاً. وذريعتها في ذلك انها كلها فشلت في الحيلولة دون اندلاع الحرب، بل بالعكس عملت على اطالتها وزيادة اهوالها وكوارثها. كما هاجمت الدادائية الافكار الفنية الأثيرة لدى المجتمع البورجوازي: إما باطلاق افكار جديدة تعارضها، اساسها الاعتقاد بالقيمة الخلاقة للمصادفة واللاعقلانية، أو بنسف فكرة الفن ذاتها.

كان آرب اول المنادين بهذه النزعة، وكتب يقول:

«كنا نسعى في البحث عن شكل اولي للفن قادر، في تصورنا، على انقاذ الانسان من الجنون المستشري في عصرنا. كنا نامل ان نخلق نظاماً جديداً في استطاعته ان يعيد التوازن بين السماء والجحيم».

وخير من اوضح الوجه الآخر للدادائية مارسيل دوشامب الذي شاء ان يبرهن على ان الشيء جاهز الصنع قد يرقى الى مستوى العمل الفني. اقتنى مبولة ووّقع عليها «آر. بوت»، اسم صانع ادوات صحية، واسماها «الينبوع» وبعثها الى جمعية الفنانين المستقلين في نيويورك في عام ١٩١٧ كما اخذ نسخة مطابقة للموناليزا واضاف عليها شارباً وعرضها في عام ١٩٢٠ بعنوان (L.H.O.O.Q) اما بالنسبة لبيكابيا، فقد رسم «المكائن الساخرة» بميكانيكية منضبطة مبهمة. والواضح ان هذين الفنانين اللذين انجزا رسوماً شهيرة فعلاً قبل مضيّ وقت طويل، مالبثا ان اعلنا تمردهما حتى على الخلق الفني الجديد الذي مارساه، فقد سخرا من الرموز الاجتماعية القائمة كلها، والتطور التقني، والفن الذي كان يحظى بالاعجاب والتقدير لمجرد احتلاله مكانة بارزة في المتاحف الموقرة. وكقاعدة عامة، فان الدادائيين كانوا اقل اهتماماً بمخاطبة العواطف، واكثر نزوعاً الى تمزيقها. فالمهم، بالنسبة اليهم لم يكن العمل الفني ذاته، بل الهزّة التي يستطيعون خلقها، والارتباك الذي يسببونه في الذهن.

سرعان ماعجز مثل هذا الاتجاه السلبي عن جذب الاتباع اليه، لذلك شهدنا في باريس، منذ عام ١٩٢٢ وما بعده، ضمن اطار الدادائية ذاتها، نمو حركة جديدة استغلّت المصطلح الذي ابتدعه غيّوم أبولينير وسمّت نفسها (السوريالية). وهنا اختلط الشعراء والرسامون ايضاً، وكان الفضل للشعراء في السير قدماً على نهجها. دعت السوريالية، شأنها شأن الدادائية، الى الأخذ بفضائل اللاعقلانية، لكنها فعلت ذلك بروح بناءة مسترشدة بفرويد. لقد حاولت ان تستكشف العقل الباطن. بمنهجية وتسليط ضوء جديد على اعماق الانسان الخفية، وكان هدفها في ذلك التركيز

دالي: اللذات البراقة



ايرنست: منظر صدفي - ١٩٢٧ / ١٩٢٨

على الايحاءات النفسية اكثر من الاهتمام بخلق اعمال فنية. في هذا السياق، وكما اشار آندريه بريتون في «الاعلان السوريالي» في عام ١٩٢٤، رُفع شعار «العمل اللاارادي النفسي البحت» و «تدوين الفكر في غياب كل انواع السيطرة التي يمارسها العقل، بمعزل عن كل الاعتبارات الاخلاقية والجمالية.» كان تطبيق هذه القاعدة في ميدان الأدب اسهل منه في ميدان الرسم، اذ ان تدوين الكلمات المتداعية في ذهن المرء كيفما اتفق على الورق راساً، ايسر من رسم الصور الذهنية الحاصلة في ذهن المرء نفسه على قماشة الرسم رأساً. وعلى الرغم من ذلك، يُعتبر السورياليون دعاة الصورة الذهنية في الفن، الى المدى الذي تجاهل عنده اشدهم اورثوذكسيةً، كالالماني ماكس ايرنست والبلجيكي رينيه ماغريت والاسباني سلفادور دالي قصداً لغة الرسم المعاصر مقلدين بذلك دي كيريكو. ولكي يدللوا على ان اهتمامهم يتجاوز مشكلات الشكل واللون، لم يترددوا في استخدام اكثر الاشكال الاكاديمية للواقعية. فهم واقعيون في تفصيلاتهم، لكنهم لايجمعون صورهم ابداً في كلٍ واقعي، بل هم ـ كَما الحال في احلامنا ـ يترجمون هواجس وتضمينات اللاوعي مشغوفين بالاعتباطية والرؤى المرعبة.

أولع السورياليون بالتركيز على الايروسية، كما اولعوا بتصوير رعب الموت. فأندريه ماسون (المولود في عام ١٨٩٦) يرينا سمكاً تنتزع الواحدة منه احشاء السمكة الأخرى، وصراعاً للديكة، وصراعاً للثيران، ومذابح الحيوانات تحت الشمس. وتزخر اعمال سلفادور دالي (المولود في عام ١٩٠٤) بمخلوقات عفنة واشياء فقدت اشكالها وتحولت عجائن ناعمة منفرشة. وفي اعمال إيف طانغي (١٩٠٠ ـ ١٩٥٥)، نرى تحت ضوء باهت، انشاءات تشبه العظام تنبىء عن مشاهد طبيعية لامعقولة من الحنين والعبث. ويخلق ماكس إيرنست (المولود في عام ١٨٩١) غابات من النباتات المترفة لكنها متحجرة، ومناظر طبيعية موغلة في القدم، تبدو الحياة في نشأتها وكأن الموت اقتنصها في غفلة منها فصلّبها برهة من الزمن. والواقع ان ايرنست ابتكر اكثر الاعمال السوريالية تعقيداً وضغطاً. واعماله، التي هي اقل استفزازاً من رسوم دالي، تلبّي الرغبات الدفينة بجلاء اكبر، ويتسم الغموض الذي يكتنف اعماله بأصالة أعمق. اضافة الى ذلك، بينما يبدو دالي كأنه يهوى التلوين السوقي للمطبوعات العادية، فان ايرنست تبنى مؤخراً اسلوباً طغى عليه بعض اوجه التكعيبية والفن التجريدي. وبعمله هذا اعطى الرسم السوريالي الخصائص المصورة، التي غالباً ما غفلت عنها السوريالية، او ضَحّت بها باستخفاف.

في الحقيقة ان ماسون لم يفقد اهتمامه بالبحث التشكيلي ابداً، وكذلك الاسباني ميرو الذي انتمى هو الآخر الى المجموعة، ولا كلي الذي شارك في عام ١٩٢٥ في معرض باريس الأول. لكن هؤلاء الفنانين الثلاثة تجاوزوا السوريالية التقليدية التي في التحليل الأخير، تكمن في الأفكار تنشرها اكثر من الرسوم التي تصور هذه الافكار بأمانة. ومزيتها الأساسية انها وجهت العين باستمرار للنفاذ الى اعماق الروح. وقد سبق للرسم، من فترة الى اخرى، ان استكشف هذا الشيء ايضاً (كهيرونيموس بوش، ووليم بليك، واوديلون ريدون، وشاغال) لكن العقلانية الضيقة سعت دائماً الى انكار وجوده او اغفاله. وهذا الوجه الخاص في السوريالية كان له دوره في مسيرة بيكاسو، وحتى بعض الفنانين التجريديين اليوم ممن تأثروا به تأثيراً بيّناً.

يبقى بول كلي للوهلة الأولى اكثر اساتذة الرسم الحديث تحفظاً، فهو لايملك سطوة ماتيس في خلق الاستجابة المباشرة ولا قوة ليجيه،كما انهلايحطم المشاهد او يكتسحه كما يفعل بيكاسو. لقد بدا كلي وكأنه اقل اقناعاً من الآخرين، ففنه كما يبدو من النظرة العابرة لعبة، تُغري المرء على القول: انه لايعدو ان يكون نزوة طائشة او ممارسات لامغزى لها اطلاقاً.

علينا إذاً ان ننفذ الى جوهر عمله ـ الى سعته كلّه لندرك انه نوع من المتاهة تتيح لنا حين نلجها كشف اعجوبة جديدة في كل خطوة نخطوها. ليس ثمة عمل معاصر، حتى ذاك الذي لدى بيكاسو، امتلك تنويعاً اعظم منه؛ وليس من عمل معاصر اغنى منه ابتكاراً او وحدة او منطقاً. وعلى الرغم من ان فنه مرَّ بتحولات عديدة، إلا انه لم يشهد انكسارات او مفاجآت او انتكاسات كتلك التي اتسمت بها مراحل تطور بيكاسو الفني.لقدبدا كلي وكأنه ينمو كالنبتة لاكالبشر. لم يكن لديه شيء مفروض بالقوة، بل كل شيء ظهر ظهوراً طبيعياً. مع ذلك، لايمكننا اغفال الدور الذي لعبه الحساب والنظام في فنه.

لم يكن كلي حتى عام ١٩١٤ قد اكتسب بعد الثقة في انه اصبح رساماً، على الرغم من انه درس الرسم في ميونيخ منذ عام ١٨٩٨. لم يكن في طبعه ان يستبق الأمور أو ان يكون في عجلة من أمره، بل آثر أن يتقدم خطوة خطوة. وقبل ان يدرس اللون اتقن التخطيط والتناسب، ولم يقتنع بأنه ملك حس اللون فعلاً إلا في اثناء رحلة قام بها الى تونس. منذ ذلك الوقت صار الطريق ممهداً امامه.

قال يوماً: «الطبيعة فن من نوع آخر، ينبغي ان ننظر اليها كممثل قادر على ان يساعدنا على خلق شيء مشابه بالوسائل التي يمدّنا بها الفن التشكيلي». بمعنى آخر، انه درس الطبيعة لا ليعيد تصوير ظواهرها من جديد، بل ليفهم قوانينها. ان المعرفة التي امتلكها عن كثب للخلق الطبيعي، اتاحت له ان يستحضرها حتى من خلال الاشكال التي لاتحمل أياً من آثارها، بل في الواقع خلال اعمال تجريدية تماماً. هو لم يبدأ عادة من «موتيف» محدّد او فكرة معينة. ان عناوين صوره والمعاني التي توحي بها ليست الأصل في اعماله، بل اضيفت اليها فيما بعد. انها تنطلق من الاعمال ذاتها وليس العكس. لقد شاء كلي، في الأساس، ان يخلق تكويناً صورياً خالصاً، وقُدّر له ان يضع تحليلاً مفصلاً للوسائل التي يملكها الفنان رهن يديه في اثناء قيامه بالتدريس في الباوهاوس في عام ١٩٢١ في ڤايمار. كان تدريسه اكثر مايكون نظامياً، مع ذلك لم يفقد رسمه «سذاجته» ومظهره الالهامي، إذ على الرغم من كل ماتوقعه من العقلانية لم يغب عن ذهنه قط ان «لا شيء يستطيع ان يحلّ محل البداهة والحدس».

كرّس كلي عنايته للحفاظ على النقاوة الأولية لوسائله (من هنا جاءت السمة «الطفولية» في بعض فنه) إلا انه سعى ايضاً ليعبّر عن اشياء معقدة وان يحقق، بالتالي، نقاوةً اسمى. فالتنويع في رسومه التخطيطية لايقلّ عظمة عن ذاك الذي في الوانه؛ فحيناً يبدو الخط دقيقاً سريعاً متناهياً في الرقة، وحيناً يبدو كأنه استطال وبدا

ضعيفاً، وحيناً يبدو عريضاً متماسكاً بطيئاً. والنغمات اللونية بدورها تبدو احياناً مخفّفة مظلّلة برهافة، أو قد تشغل احياناً أخرى مساحات مسطحة جرداء داكنة. وبـرويـة واتزان تمارس لمسته تأثيراتها البارعة، وهي قادرة ايضاً على اخفائها او السمـاح ببـروز اسلوب مجهـول للرسم الرذاذي. ففي عمـلٍ ما يكـون التكوين التخطيطي البياني هو الأكثر وضوحاً، وفي آخر يكون العمق هو الأكثر جلاء. هنا تبرز احتمـالات اخرى من جديد: فباستطاعته ان يخلق فضاء مستعيناً بمنظور خطي تقوى العين على كشفه، او ان يلقى بنا في لُجّةٍ لا قرار لها بوسع الروح فقط ان تسبر اغوارها. ومهما يكن الاسلوب الذي يتبناه، فلن يدركنا الوهم او الارتباك فنخلط بينه واسلوب سواه. ففنـه يبقى متميـزاً بتلك العـلاقة الفريدة التي يقيمها بين النزوة والقـاعدة، بين الصلابة والرهافة، بين ميوله الشاعرية وعشقه الرموز، وبين سعيه الدؤوب لاكمال متطلبات الصورة على أفضل وجه.

نظر كلي الى الفن لا باعتبـاره تمثيلاً للاشياء التي بالامكان رؤيتها، بل وسيلة للكشف عن الحقـائق التي يمكن التوصل اليها بالبداهة والحدس. وبخلاف اكثر التعبـيريـين، لم يكن يولي احسـاساته الخاصة اهتماماً بالقدر ذاته الذي يكرّسه للتجربة الانسانية، سعياً لايصال معانيها المتباينة بلغة رمزية من الاشارات الصورية.

كانت السنوات التي امضاها في الباوهاوس من اسعد سني حياته الفنية، واغزرها انتاجاً، وملكت لوحاته سحراً شاعرياً فريداً. وقد ساعدته التزاماته التدريسية على المضي قُدماً في التعبير عن افكاره بجلاء. وقد كتب، اضافة الى ما احتوته يومياته وبحثه «العقيـدة الخـلاقـة»، عدداً من الدراسـات النـظريـة، مثل: «في الفن الحديث»، والمحـاضرة التي القـاهـا في متحف جينا عام ١٩٢٤، والكتاب التخطيطي في عام ١٩٢٥، وخلاصة أهدافه الرائدة المكرّسة ككتاب مدرسي، وكلها تؤلف مدخلاً مهماً الى عالم كلي الفني.

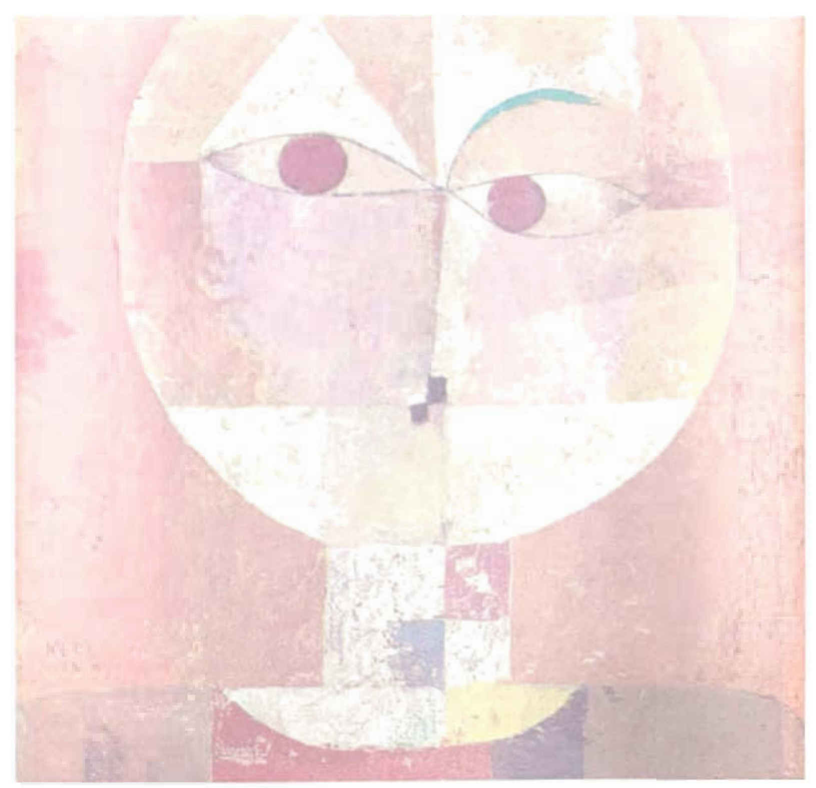
شارك كلي رومانسيي القرن التاسع عشر الألمان الرغبة في النفاذ الى حياة الطبيعة الخفية، الى عمليات النمو العضوي الغامضة، وكتب في مفكرته في عام ١٩١٦:

«انـا اهـدف النقطة البعيدة في اصول الخلق. هناك أحسُّ توّاً بنوع من التركيبة للانسان والحيوان والنبات والأرض والنار والماء والهواء وكل القوى المحركة.

و في بحثه المعنون «العقيدة الخلاقة» أضاف مايلي:

«اعتدنا، في الماضي، ان نمثل الاشياء المرئية على الأرض، اشياء اما يستهوينا النـظر اليها او تلك التي نرغب في ان نراها. نحن اليوم نكشف عن الحقيقة الكـامنـة وراء الاشيـاء المرئية، وبذا نبرهن على ان ما يُرى إنْ هو إلا حالة منفصلة في علاقتها بالكون، وان هناك حقائق اخرى مجهولة كثيرة.»

قلَّ ان يشرع كلي باستلهام تكويناته من الطبيعة رأساً، فهو يؤثر أن يبدأ الحوافز الشكلية الخالصة (الرموز الصورية الأساسية) ويطوّرها فكرة كما يطوّر الموسيقار فكرة «موتيفاً» موسيقية. وابسط العناصر طرّاً، كالنقطة مثلاً، تصبح عنده قوة فاعلة، فان اطلقها في حركة قد تولد خطاً او مربعاً او مستطيلاً او دائرة، او تتحد مع خطوط اخـرى فتكـون تكوينات اكثر تعقيداً (ذات بعدين او ذات ثلاثة ابعاد) وكل منها



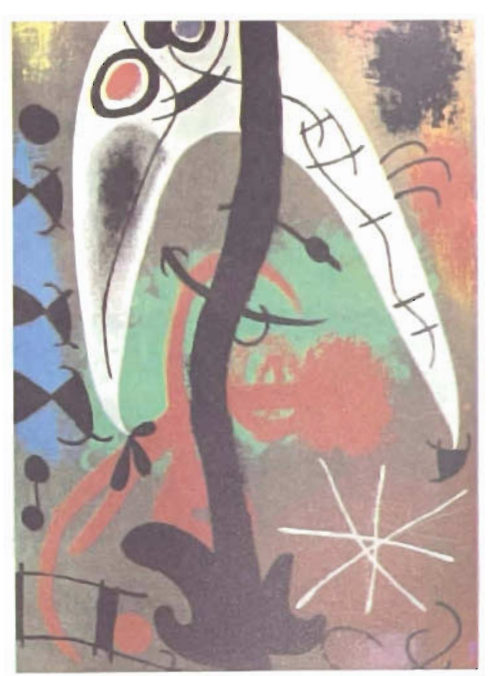
كلي: سينشيو ـ ١٩٢٢

تتضمن انشطتها الصورية الخاصة. وبوضع نقطة فوق أخرى، وخط فوق آخر، وشكل فوق شكل ملون، سعى كلي الى مضاهاة العملية التكوينية للطبيعة. وبذا، فتكويناته ذات النغمات المتعددة تنقلب استعارات لحالات عضوية في عملية النمو.

بعد عام ١٩٣٠ أضحت رسومه اكبر حجماً من صوره الصغيرة التي ألفناها، كما قلّل من عدد العناصر التي تضمنتها، لكن حيويتها ازدادت صخباً وعنفواناً. وقد لجأ كلي في النهاية الى استعمال الهيروغليفيات في تخطيطاته، وصارت الوانه أشد وميضاً، لكنها كشفت هنا وهناك قلقاً واضطراباً تجلّى في تخطيطاته ايضاً. وربما يُعزى ذلك الى مرضه الذي اقضّ مضجعه طيلة خمس سنوات حتى وفاته.

مهما يكن، فقد كان عالم بول كلي عالماً من المحبة والود والانسجام. هناك في عمله مكان للدعابة والابتسامة لا السخرية (ولو انها شغلت حيزاً لايستهان به في محفوراته بين الاعوام ١٩٠٢ ـ ١٩٠٥). وعلى الرغم من السوداوية والخوف اللذين يتخللان عالمه، ليس هناك عنف او قسوة متناهية او عذاب حقيقي.

طوّر كلي تكويناته المنسقة من اصغر عناصر الشكل، واضعاً اهمية قصوى على توازن القوى الصورية. وقد لجأ الى صورته التعبيرية «الماشي على الحبل المشدود» التي رسمها في عام ١٩٢٣، كاستعارة للعملية الجدلية التي اعتبرها اساساً للخلق في الطبيعة كما في الفن. وقد اوضح هذا الاهتمام سرداً كما اوضحه بالوسائل المنهجية المألوفة. وعلى الرغم من المظهر الخادع لفنه المتسم بالبساطة والطفولية، إلا انه يعكس سطوته التامة على الشكل.



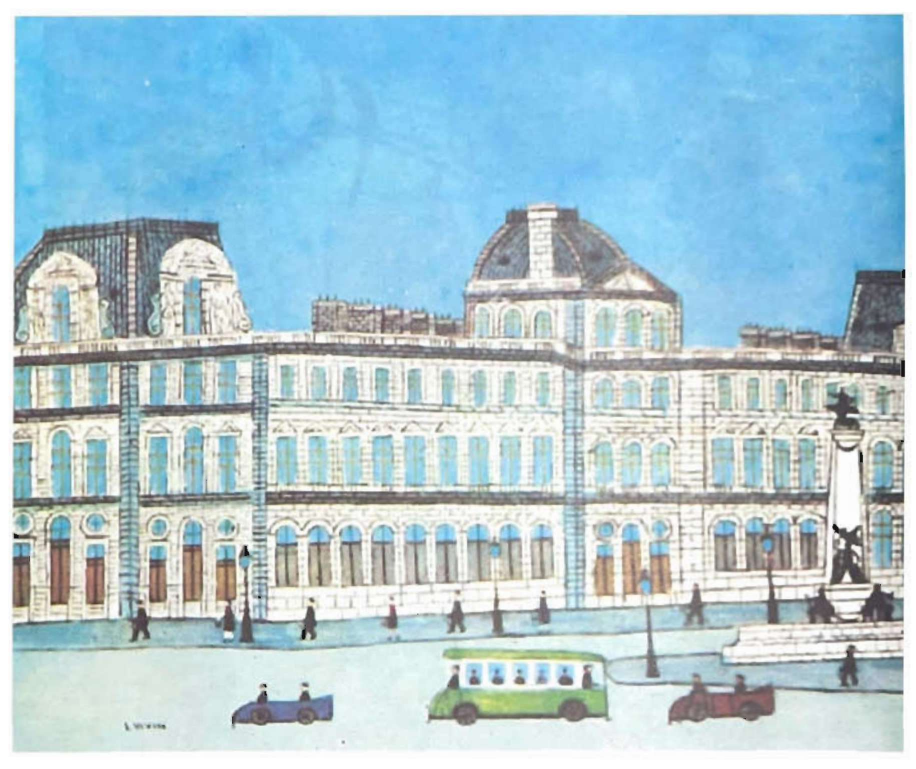
ميرو: امرأة وطيور الليل.

خوان ميرو Joan Miro

لايخالجنا شك في وجود نوع من الترابط بين بول كلي وخوان ميرو (١٨٩٣ - ١٩٨٣) فكلاهما ينتمي الى العالم البدائي. وبينما يعود كلي ادراجه الى حالات الطفولة البدائية، يعيد ميرو الصلة بانسان ماقبل التاريخ، بروح لاتخلو من الفكاهة. انه واحد من الفنانين الذين رسموا على الحصى والصخور. لقد كشف ميرو عن روحه المرحة اول مرة في حوالي عام ١٩٢٤ عندما اختزل كل شيء وجعله في ابسط صوره - قد تكون اشارة ليس إلاّ، علّق خلالها بخبث على الأشياء وعمل على استثارتها. مع ذلك، لم يتسنَّ له ان يتحرر تماماً إلا بعد لقائه بالسورياليين في عام ١٩٢٤ في باريس، واستطاع ان يطّور اسلوبه الخاص الذي كان في الوقت ذاته تلقائياً لاشعورياً معبّراً.

وبمخيلة لايقوى شيء على كبحها خلق ميرو رجالاً صغاراً بدائيين شاذي المظهر، خلقهم بضحكة مكبوتة ومسحة من الشرّ في قسماتهم. انهم مشدوهون، جشعون، بلهاء، وقساة احياناً، يضعهم ميرو جنباً الى جنب مع طيور غريبة متعددة الاشكال، كما يضعهم برفقة اشكال تخطيطية للشمس والقمر والنجوم. واذا كانت شخوص ميرو تذكرنا بآلهة ماقبل التاريخ، وفي الأخص الالهة - الأم في العصر الحجري، فهي تتسم دائماً بروح الفكاهة التي كانت عوناً على وجودها ثم انتهت بالاستحواذ عليها.

كل هذا يرينا انه على الرغم من هذه البدائية فان ميرو ينتمي الى زماننا هذا والى الحضارة التي صاغها التطور العلمي المتواصل. والواقع ان انجذابه الى الفن البدائي نوع من الهروب اكثر من كونه حالة ذهنية طبيعية.



فيفان: اللوفر ـ ١٩٣٠

الرسم الساذج

ان السذاجة التي كانت اكتشافاً معاداً بالنسبة لكلي وميرو، لم يكن على الفنانين المعاصرين الآخرين ان يستعيدوها؛ فهم لم يفقدوها لأنهم لم يتدربوا ابداً في مدرسة فنية. هؤلاء الفنانون لم يسعوا الى البحث عن نهج جديد. فهم، في الأساس، وقفوا في منأى عن الفن الحديث، على الرغم من صلة القربى التي تربطهم به. فـ «واقعيتهم الشعبية» هي في الحقيقة، شأنها شأن الفن الحديث، على النقيض من «الواقعية البصرية» المألوفة. مهما يكن، فان رؤيتهم للعالم اكثر اكتمالاً واكثر اثارة من تلك التي لدى اهل الاكاديمية؛ رؤية اصيلة خصّوا بها انفسهم في غمرة تأملاتهم المركزة. ومن المُدهش ان اعظم فنانيهم، وهو هنري روسو (١٨٤٤ ـ ١٩١٠) يدين بشهرته في الواقع الى رواد التكعيبية وانصارها.

هذا الفنان الذي سرعان ما اضحى اسطورة كان شخصية غريبة مُحيِّرة، وعلى الرغم من كل ما كُتب عنه بقي، في مجالات معينة، لغزاً. كان يُطلق عليه «رسام يوم الأحد»، تقاعد في سن الأربعين ليتفرغ كلياً للرسم. ومع ان تفاصيل سيرته الذاتية اتسمت بالبســاطة المتنــاهيــة، إلا انه استطاع ان يخلق صوراً هي من الصلابة والفخامة البنائية تؤهلها أن تقارن بأي من الروائع الفنية في عصره.

ان اول انطباع فوري نستمده من اعماله هو الموهبة الخارقة التي يملكها هذا الفنان، ومن الغريب ان تبدو تخطيطاته اقل شأناً من لوحاته المتكاملة على القماشة. هل كانت موهبته، إذاً، تكمن في الاسلوب اكثر مما تكمن في الرؤية؟ بعبارة أخرى: هل كانت ذات علاقة بالطريقة التي اعتاد ان يعطي الاشياء كلها (في اعماله المكتملة) شكلاً مُميّزاً غير مألوف، محدّداً هوية كل منها بجلاء، مانحاً كل صورة من صوره تلك المسحة البراقة من الصبغ التي كانت أعزّ الاشياء الى قلبه؟ امر واحد لايقبل الشك، هو ان هذا المعاصر بين الانطباعيين لم ينجذب الى الطارىء او العابر قط. لقد رسم ماهو موجود، مايمكن قياسه ووزنه والاحساس به، حتى قيل: انه حين كان يرسم صورة شخصيــة كان يأخذ قياسات الأنف والجبين! اضافة الى المناظر الطبيعية الممتدة امامه رسم مناظر طبيعية من وحي الخيال. كل شيء يقودنا الى الاعتقاد ان غاباته البكر تلك، بالغة الترف والخيال، لم تكن من وحي زيارة قام بها الى المكسيك كما ادعى البعض، بل من خَلقه بعدما شاهد حدائق الحيوان في باريس. وأياً كانت الحقيقة فلغزُ فنه باقٍ.. تخطيطه واضح المعالم، وفخامة الشكل، وشفافية الجو البلّور كلها،بدل ان تكشف لغزه هذا تجعله اكثر سحراً وفتنة.

ويعرّفنا فنانو السذاجة المعاصرة الواقع الذي منحته الصراحة التلقائية إسرارها الكثيفة كلها، كما منحته كل وضوحها. فكل منهم يرينا عالماً مختلفاً: اندريه بوشان (١٨٧٣ ـ ١٩٥٨) يهـوى تخيّل المناظر التاريخية او التوراتية فيضمّنها مشاهد الطبيعـة الأخـاذة.. لويس فيفان (١٨٦١ ـ ١٩٣٦) رسم اول مارسم موضوعات عمارية شيّدها حجراً حجراً كما يفعل البنّاء... كاميل بومبوا (المولود في عام ١٨٨٣) يعرض علينا، بحيوية سكنة الضواحي، افعالاً في السركس او المعارض، كما يعرض علينا اجساداً نسائية ممتلئة.. بينما يعرض سيرفان لويس (١٨٦٤ ـ ١٩٣٤) باقات ورد غنية وفاكهة مقطوفة من بساتين خرافية!



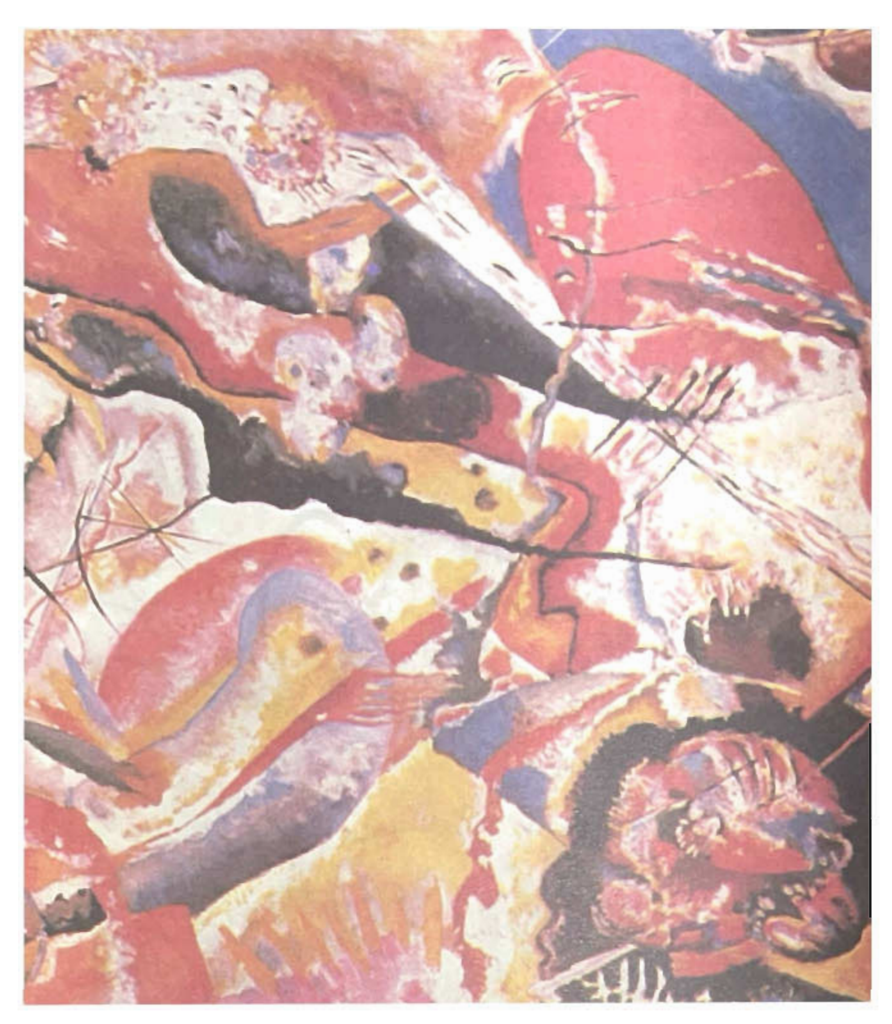
اوتريللو: كنيسة سان غريفي ـ ١٩١٠

موريس اوتريلو

Maurice Utrillo

لايصحّ ان نعدّ موريس اوتريلو (١٨٨٣ ـ ١٩٥٥) فناناً ساذجاً بالطريقة التي وصفنا بها مَنْ سبقوه، فهو لاتتملكه الدهشة عندما يتطلع الى الحياة، كما ان اسلوبه لايضاهي اساليبهم دقة وتبسيطاً. وحين وضعت امه سوزان ڤالادون، الرسامة ايضاً، الفرشاة في يده في عام ١٩٠٢ في محاولة لتشفيه من ادمانه على الشراب، بدأ يعبّر عن نفسه باسلوب متأثر ببيكاسو، ثم مارس نوعاً من الانطباعية البدائية، أو الانطباعية دون تقطيع اللون او تجزئة الشكل. لم يساهم في خلق شيء جديد في مجال التعبير الصوري، ومع ذلك فمكانته في الرسم المعاصر لاتضارع، بفضل الاعمال التي رسمها قبل عام ١٩١٥.

قبله، لم يخطر لأحد ان ينظرَ الى شوارع مونمارتر بهذا الحزن النافذ، ولم يسبق لأحد ان قدّم صورا بائسة، كصوره، للجدران القديمة. لقد اعاد اليها سطوحها خشنة الطلاء، المتصدعة المتهرئة، الملطخة بآثار الفطريات العفنة. لقد حقق هذا في النسيج، وهو في الوقت الذي حافظ على رتابته المملة جعل منه شيئاً نادراً مميزاً نابضاً. اضافة الى ذلك، كشف ولعه بالتكوين المتماسك ووزّع الكتل العمارية بحسّ مهيب من التوازن.



كاندنسكي: تكوين رقم (٢) - ١٩١٤

الرسم التجريدي المبكر

عنـدما يعمد الرسم الى تحريف او تشويه مظهر العالم الخارجي حدا لايمكن تبيّنـه، وعندما يكون مفهوماً ان اهمية الموضوع انما تدين، في الأساس، الى لونه وشكله، عند ذاك ليس من المستغرب ان يلجأ الرسامون الى قطع آخر الروابط التي تربـطهم بالحقيقـة المـرئية، وان يتجهوا باخلاص نحو ما شاعت تسميته (الرسم التجريدي). مع ذلك، ما يبدو منطقياً في عالم الفن قد لايحدث فعلاً بالضرورة أو قد لايكـون مقبولاً أبداً. ففي فترة التكعيبية التحليلية، حين اقدم براك وبيكاسو على تجزئة الشيء وتشظيته حدّ المجازفة بالاجهاز عليه تماماً، فإنهما لم يتخليا عنه كليا بل حاولا ان يعيدا بناءه. والحق ان الفنانين الآخرين الذين سلكوا هذا الاتجاه وكأن المنطق يفرضه، لم يقدموا على هذا دون تردّد او يخالجهم الندم احياناً.

فاسيلي كاندنسكي Wassily Kandinisky

رسم فاسيلي كاندنسكي (١٨٦٦ ـ ١٩٤٤) اولى اعماله التجريدية في عام ١٩١٠. لكن الاشارات التي أومأ الى العالم الخارجي بها لم تبرز في صوره حتى عام ١٩١٣ والواقع ان اول عمل تجريدي له كان مائياً، يشبه الى حد بعيد تمرينا في الاسلوب. وقد اعترف نفسه بأنه حين لحظ ان الاشياء امست تضرّ برسمه تراءى له «الفراغ المـروّع» يفغر فاه تحت قدميه. كان هناك طوفان من الاحتمالات رهن يديه، رافقه فيضٌ من الاسئلة المتلهّفة: ماذا يمكن ان يحلّ محل الشيء؟ الألوان والاشكال طبعاً.. ولكن كيف السبيـل للحيلولة دون ان تنقلب «زخـرفيـة»؟ اجاب كاندنسكي: «لقد استغـرق الأمر سنوات عدة من العمل الدؤوب حتى تسنى لي ان احقق اسلوبي الحالي في الرسم».

كان ذلك في عام ١٩١٣. في ذلك الوقت كانت اشكاله ابعد ما تكون عن «الزخرفية». مسحات كبيرة طائشة تتخلل الصفحة، وخطوط «مخربشة» محزّزة تحوم بعصبية، وألوان صارخة متفجرة يواجه الواحد الآخر بحرية تهدد بتمزيق الصورة إرباً. انها أشبه بغليان بركان متوثب، او هدير آلات واصوات آبواق في المعزوفات الموسيقية. اعتـرف كانـدنسكي بمـا لفاغنر من دور في صقله، فمن خلال اوبرا «لوهنغرين» اكتشف في الفن «قـوة لايـرقى الشـك اليها».. فالرسم كان هزّة مدوية من العوالم المختلفـة» و «ان العمل الفني انما يُخلق بالطريقة ذاتها التي تخلق بها الاكوان، بالكـوارث التي، خلال ضجيـج آلاتها، تؤلف في النهاية سمفونية تسمى موسيقى الأجـرام السمـاويـة». وحـين يتحـدث كانـدنسكي عن الكون وموسيقى الأجرام السماوية فان لذلك مغزاه، فهو لايعني ان يقتصر التعبير على العواطف الانسانية، بل ان يعبّـر عن الروح «السرية» التي تسكن في الكون. وهو حين تخلّى عن رسم الاشخاص لم يكن يحلم بأن يدير ظهره للطبيعة، بل بالعكس سعى الى التوحّد معها.

ومنذ اوائل عام ١٨٩٥ فطن كاندنسكي الى ان معنى الرسم لايتوقف بالضرورة على الاشياء المنسوخة من الطبيعة، بل على العناصر الصورية للعمل: على اشكاله وخطوطه والوانه وسطوحه. هذا لايعني انه نظر الى اللون والشكل باعتبارهما كافيين



كاندنسكي

بحد ذاتهما، بل بالعكس اعتبرهما فعّالين فقط حين يعبران عن احاسيس الفنان، ويثيران استجابة عاطفية معادلة عند الناظر. ولشعوره بالخيبة ازاء المادية الطاغية في العالم الحديث، آمن كاندنسكي انه على عتبة عصر روحاني جديد، وان من خلال التعبير عن مشاعره الداخلية وحسب يستطيع الفنان ان ينقل فهمه هذا الواقع الروحاني الجديد. واذا ما قُدّر للفن ان يعبّر عن الروح، فان على الفنان آنذاك ان يقطع صلاته بالاشكال المادية للطبيعي. ينبغي إذاً ان يجرد الفن من ماديته. ومما ساعد كاندنسكي على تطّور فنه هذا ايمانه بأن الخطوط والاشكال، بغض النظر عن هندستها او تجريديتها، تمتلك خصائص روحانية واضحة المعالم في مقدورها ان تنتقل الى الناظر، وان في استطاعة الألوان ايضاً لااستثارة حواس الانسان وحسب، بل التأثير في روحه ايضاً.

في عام ١٩١٢ نشر كاندنسكي اهم كتاباته الخاصة بالتأثيرات النفسية للون وهي كتابه «الروحانية في الفن» وبحثه «مشكلة الشكل» الذي ظهر في الكتاب السنوي لمجموعة «الفارس الأزرق» التعبيرية. وقد شهدت الفترة من ١٩١٠ ـ ١٩١٤ اغزر

فترة انتاج لكاندنسكي. فقد قسمّ الفترة الى: «انطباعات»، وهي عامة مشاهد الألب الطبيعية التي سجّلت صوراً مستقاة من الطبيعة، و«ارتجالات» وهي صور عابرة اكثر تلقائية ولاجذور لها في الطبيعة، و«تكوينات» وهي رسوم اكثر حسابية انجزها بتمهل في ضوء دراساته الأولية.

وحين اضطرته الظروف الى العودة الى روسيا بعد الحرب العالمية الاولى (١٩١٤ ـ ١٩١٨) فقدَ فنّه صفته المتفجّرة، وامست اشكاله هندسية، وصار تكوينه يفصح عن نفسه بوضوح. لقد تعزّز هذا الاتجاه عندما استدعي كاندنسكي في عام ١٩٢٢ للتدريس في الباوهاوس في ڤايمار، حيث وضع ثقلاً قوياً على البناء المخطط المدروس. وعلى الرغم من اختفاء الفورة الدرامية من اعماله، إلا انها لم تفقد شحنتها الديناميّة حتى حين اضحت ملساء خفيفة واتجهت احياناً نحو الزخرفية، وغالباً ما أمدّتها الحركات السريعة المفاجئة بالحيوية. وبصفة عامة، طفت الاشكال على فضاء غير محدد، كما تبدو تحت المجهر. فاللون الذي يزينها غني وثري، مما يدل على ان كاندنسكي بقي محتفظاً بشرقيته، على الرغم من انه امضى معظم حياته الفنية في الغرب ـ في المانيا اولاً ثم في فرنسا بعد عام ١٩٣٣

بدأ رواد الفن التجريدي الآخرون بالظهور في الفترة ذاتها تقريباً التي ظهر فيها كاندنسكي، فأولى الاعمال غير التشبيهية التي رسمها فرانك كوبكا التشيكي في باريس تعود الى عام ١٩١٠ / ١٩١١، وبعده بقليل رسم ديلوني أولى «اشكاله الدائرية» في باريس ايضاً، بينما عكف الهولندي بيت موندريان على تنويعاته في موضوع «الأشجار»، وابتدع بيكابيا «موكباً في اشبيلية» كما ابتدع تكويناته الواسعة ذات الايقاعية النشطة جداً واطلق عليها «اودني» و «ادتاونيسل». وفي حوالي عام ١٩١٠ ظهر التجريد في موسكو ايضاً في رسم لاريونوف وغونشاروفا. وفي عام ١٩١٥ رسم كازيمير ماليڤيتش مربعه الأسود الشهير على ارضية بيضاء. ووجدت المفاهيم الجديدة انصارها بين الفنانين الايطاليين، لدى بالا أولاً ثم لدى سيڤيريني ـ اللذين استطاعا ان ينجزا بعض اكثر الاعمال المستقبلية اقناعاً. كما انضم آخرون الى الحركة لاسيما مانيلي وبيتوروتي، وددادائي المستقبل هانز آرب. مع ذلك، عند الاشارة الى هؤلاء الرسامين روّاداً لاينبغي ان نتصور انهم جميعاً كانوا على مستوى واحد من الثورية او بدرجة واحدة من الاخلاص للتجريدية. كانت بالنسبة الى البعض منهم مرحلة مؤقتة، وظلت التجريدية زمناً طويلاً لاتمارسها إلا قلّة من الرسامين. فديلوني نفسه تخلى عنها عدة سنوات، ومشاركته مع ذلك كانت من اكثر المساهمات نفعاً. وفي بعض تكويناته التشبيهية، مثل «النوافذ المتزامنة» كان اللون هو «الشكل والموضوع»، وعبّر عن نفسه من خلاله، قائلاً: «كما يعبر المرء عن نفسه بالموسيقى، من خلال فيوغ العبارات اللونية».

استخدم كوبكا بدوره (١٨٧١ ـ ١٩٥٧) مصطلح (الفيوغ)(*) - (Fugue) الموسيقيّ ذاته ليطلقه على بعض اعماله. وفي حوالي عام ١٩١٢ رسم «فيوغات بلونين»

---

* «الفيوغ» قطعة موسيقية بوليفونية (متعددة الاصوات) تتآلف فيها غدة ثيمات قصيرة على قاعدة التقابل اللحني في تناغم نهائي.

وأعقبه «عزف منفرد بالخط البني»، وانتج اعمالاً ذات سمة تركيبية.. وتنوعت تجاربه كثيراً هنا يوحي بالفضاء بعد تجاور بسيط لأشرطة قليلة من اللون، وهناك تتشابك المستويات وتتداخل بتركيبات معقدة تنفرج لتفجر اللون او تطلق تعرّجاته الغامضة. وفي اماكن اخرى تنهال اشكال بيضوية في موجات متعاقبة، ويغمر المرء انطباع بانها تتصاعد من اعماق الكون والزمن. وفي اماكن اخرى هناك وفرة من الانساق النباتية بدرجة من الغزارة بحيث تملأ الصورة وتكاد تفيض عنها. لكن الفنان كان يتحكم في هذا الفيض العارم، وغالباً كتمه، وفي محاولته أن يكون منضبطاً إنتهى الى كونه بارداً مجدباً.

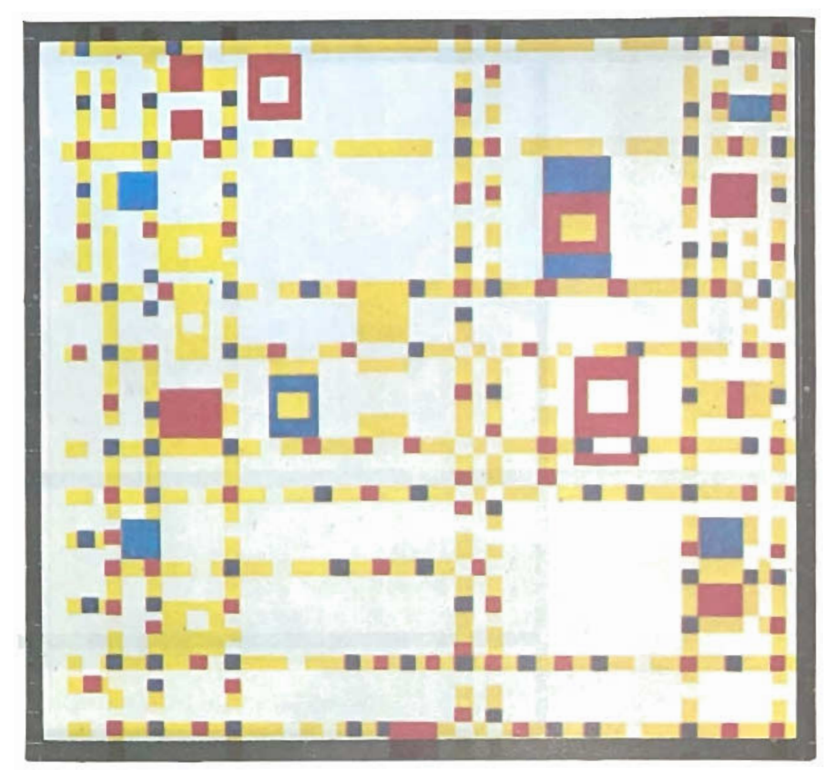
ومن أجل ان يؤسس «تفوق الحساسية الصافية» في الفن، في وقت يكتفي فيه باستعمال اشكال اولية من الهندسة المستوية، عمل ماليفيتش (١٨٧٨ ـ ١٩٣٥) ابو «السوبرماتية» (الفوقية) على بلوغ هذا الهدف. وقد نجح في بث الروح في مربعاته ومستطيلاته ومعيناته ودوائره وخطوطه المستقيمة او المنحنية، باعطائها لوناً معيناً وترتيبها وفق نظام معين. وعلى حين غرّة، تصبح حساسة مترابطة تثير توتراً وتنافراً وانسجاما.. والحق ان هذه الحصيلة اكثر طبيعية مما قد يبدو أول وهلة؛ وهو ان الاشكال المستقاة من الهندسة المجردة ينبغي ان تمتلك قوة عاطفية، كما برهنت على ذلك الهندسة العمارية مذ وجدت.

كانت اعمال ماليفيتش قبل ان يبلور «الفوقية» تشبه في فترة أعمال فرناند ليجيه.

پيت موندريان Piet Mondrian

مرّ پيت موندريان (١٨٧٢ ـ ١٩٤٤) هو الآخر على مرحلة التكعيبية حين انتقل للعيش في باريس في عام ١٩١١. كان رفيقاً لبراك وبيكاسو، لكنه مالبث ان افترق عنهما بسبب شعوره بضرورة استخلاص «نتائج منطقية» من التكعيبية لن يتسنى لهما استخلاصها أبداً. لقد اختزل الشيء وجعله مجرد اشارات من الخطوط والايقاعات، نظمها على قماشة اللوحة بهدف خلق تكوين مستقل بذاته. تلك كانت البداية، وبعد ثلاث سنوات من عودته الى هولندا في عام ١٩١٤ تخلى عن اية اشارة الى الطبيعة، وانصرف الى «نزع الطبيعة» من فنه كلياً. وفي كتاباته المنشورة في المجلة النقدية « **De Stijl** » التي أسسها في عام ١٩١٧ مع ثيوفان دويسبرغ، شرح لنا اسباب ذلك. فوراء اشكال الطبيعة المتغيرة، هنالك لديه حقيقتها النقية الثابتة الكامنة، وعلى طريق العلاقات التشكيلية الخالصة فهي تملك القوة التي تمنح الحقيقة الكامنة،التعبير. وفي عام ١٩٢١ بباريس، رسم اول صورة تجسّد قناعاته تماماً وتوضّح العلاقات التشكيلية الخالصة التي اشار اليها، وكانت نوعاً من «النمط المبدئي» فالصيغة التي استخدمها بقيت اساس اعماله المتعاقبة كلها.

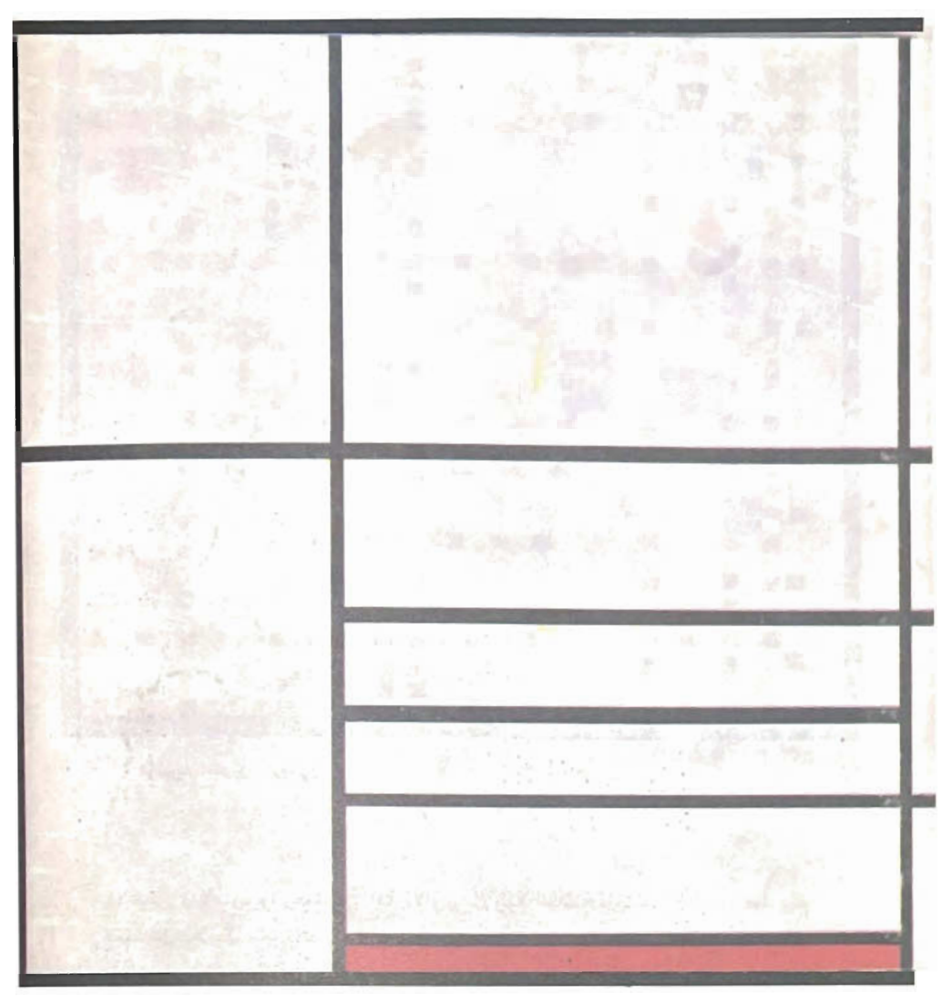
ليس هناك مكان لما يُسمّى شكلاً في فنه، فتشكيلية موندريان الجديدة لم تدع سبيلا لأي شيء يحتل مكانه على قماشة الرسم، خلا التقسيمات المحددة بالخطوط الأفقية والعمودية. اختزل اللون وجعله أحمر وأصفر وأزرق، وقد يضيف اليها



موندريان: تكوين تجريدي

الأبيض والأسود والرصاصي. اما الألوان الأولية الثلاثة فلم يمازج بينها قط، ولم يستعمل ثلاثتها معاً بالضرورة، وبعض الرسوم تتألف ببساطة من سطح مُقسّم الى خطين او ثلاثـة خطوط. وحيث ان الخطوط كانت سوداء؛ دائماً سوداء، حتى عام ١٩٤٢ حين جعلها ملونة، فهي توحي بالزهد الذي فرضه الرسام على نفسه. كان ذلك زهداً، حقاً؛ فاعماله بين الاعوام ١٩١١ ـ ١٩١٤ لاتدع مجالاً للشك في الموضوع. ولم يكن لقلة الاحساس أو للبرود ان اختار موندريان المسلك الضيق المستقيم للتشكيلية الجديدة. كان الوقار المتزمت هو الذي جعلـه يُعرض عن الاسرافات الرومانسية، فقد شاء ان يتجاوز الخاص والطارىء ليحقق الشمولي والتوازن الأمثل. ومهما تكن العلاقات، التي ناضل من اجل خلقها بين العناصر المختلفة رهن يديه، صائبة، فنحن لانملك إلا الشعور بالأسى من حين لآخر لما ضحىّ به: فعمله حين يؤخذ كُلّاً لايخلو من رتابة، على الرغم من ان اقامته في نيويورك في اواخر حياته حفّزته على تضمين صوره بهجة دينامية بدت غريبة بالنسبة للتقشف الضامر الذي اتسم به فنه.

يمثل پيت موندريان احد طرفين أقصَيَيْن نما بينهما الرسم التجريدي. وكان الطرف الآخر غنائية ڤاسيلي كاندنسكي في الاعوام ١٩١٠ ـ ١٩٢٠



موندريان: تكوين بالابيض والاسود والاحمر ـ ١٩٣٦



الرسم التجريدي

- الفن الشعبي «البوب»
- الفن الصورى«الأوب»

كان تأثير فن كاندنسكي وموندريان حاسماً في الرسم الحديث، وبعد رحيلهما عن الحياة رافقت تأثيرهما هذا تأثيرات اخرى اقدم منها عهداً، واشقّ على المرء اقتفاء آثارها البعيدة. وبغضّ النظر عن فن ظلّ حياً، قل او كثر طغيان القواعد التقليدية او الاكاديمية عليه، فان الرسم بعد عام ١٩٤٠ يمكن ان يُعرف في تطوره وارتقائه فورة من البحث والتجـربـة، او ثمـرة الحـركات المتصارعة المتأرجحة بين الشخوصية والتجريدية، ثم عادت الى الشخوصية ثانية. ان لنا الحق ان نقول: أن الفن الحديث كان يؤمّن باستمـرار توازناً بين اسلوبين متناقضين، مثل الانطباعية والرمزية، او الوحـوشيـة والتكعيبيـة، او التعبيرية والسوريالية، ضمن سياق الواقعية دائماً. والفنانون الذين سلكوا هذه المسالك المتشعبة لم يتحرّوا او يتساءلوا عن اصول فنهم وقواعده الأساسية، لانهم ركّزوا على تجديد وسائله وحسب. فمن بوسان الى سيزان، ومن رامبرانت الى ڤان كوخ، انتهج الرسم خطاً متواصلاً من التطور. وبين رامبرانت وڤان كوخ، وبين سيزان وبوسان لم يكن الفرق يتجاوز الظل الدقيق، لكن الهوّة بين ڤان كوخ، الذي شاء ان «يضيف الانسـان الى الطبيعـة»، ومـوندريان مثلاً، هوة شاسعة.فالاختلاف بينهما كبير يعادل الفرق بين سيزان، الذي اراد ان «يعيد انتاج بوسان وفق الطبيعة»، وكاندنسكي مثلاً، الذي نادى بالحق في «التخلّي عن الشيء وعن الطبيعة» في الرسم.

أياً كان على حق، يبقى الواقع شاهداً على ان الثورة الصورية التي بدأت في اوربا في عام ١٩١١، بفضل كاندنسكي وروبرت ديلوني وماليڤيتش وكوبكا وقلّة من الرواد الآخرين، لم يتسنَّ لها ان تثبت في الأرض إلا بعد مرور ثلاثين او خمسة وثلاثين عاماً لقد كانت الفترة بين التاريخين تحت سطوة نخبة من الفنانين الافذاذ: بونار ومأتيس وبراك وبيكاسو وليجيه. لكنهم بعد ان تحرّروا من قواعد المحاكاة ومفاهيم الشكل العريقة، سيطروا على المسرح حتى عام ١٩٤٠، بل بعد ذلك ايضاً وخلافاً لكل التوقعات، لم تكن سنوات الحرب العالمية الثانية سنوات عقم فني، فسواء كانت هناك حرب ام لم تكن، فقد واظب الفنانون على العمل بنشاط في ستوديوهاتهم. وعلى الرغم من ان «مدرسة باريس» تفرق شملها بعد هزيمة فرنسا، إلا ان اندحارها لم يمنع الفنانين الباريسيين من الاستمرار في التجديد والابتكار. وفي الوقت الذي شهدت باريس نهوض جيل عازم على قلب القيم الصورية رأساً على عقب، وُلِد الحافز ذاته في الولايـات المتحـدة لخلق رؤيـة جديدة، وانضمّ رسامون بشهرة ليجيه وماكس ايرنست وشاغال واندريه ماسون من باريس، الى مارسيل دوشامب واوزينفانت.. ومن ثم تسنى لهم الالتقاء بالفنانين الذين لجأوا الى اميركا كالهولنذي موندريان، والالمانيين جوزيف آلبرز وهانز ريختر، والهنغاري موهولي ناج، او الذين هاجروا اليها كالارمني آرشيل غوركي، والسويسري غلارنر، والهولندي ويلم دي كوننغ.

هذه الشخصيات التي وحدّت الحرب فيما بينها لم تتوان عن شحذ الحياة الفنية في اميركا. والحق، ان محاولات عديدة جرت في هذه البلاد الشاسعة لتحرير الرسم من النزعات التقليدية قبل قدوم هؤلاء. فالمعارض التي نظمتها كاترين. إس. دراير، وتـأسيس الجمعيـة الاميركية للفنانين التجريديين في عام ١٩٣٦، وانشاء متحف الرسم اللاموضوعي في عام ١٩٣٧ (اصبح يعرف فيما بعد باسم متحف غوغهايم) ونشر كتب اعلامية كثيرة في الفن ـ هذه النشاطات ساهمت في تعريف الجمهور تجارب

الفنانين التجريديين الاوائل، وهبّ رسامون مثل ستيوارت ديڤز، ودوف، وأي. إي. غالاتن، وجورج موريس، وبازيوتس، يدعمون الحركة بحماسة بالغة.

وفي اثناء الفترة ذاتها، ساهم فنانون، امثال: ڤيركمان في هولندا، وكارلسوند في السويد، والالماني شفيترز، وبن نيكولسن في انكلترا، وتوريز غارسيا في اوروغواي، وبيتَوروتي في الأرجنتين، وآرب وكوبكا وسونيا ديلوني وهيربان وفوتريبه في فرنسا؛ وكذلك الفنانون الذين كانوا يعملون في باريس يومئذ مثل: كاندنسكي، وكلوسون في بلجيكا، ومانيلي في ايطاليا، والفلمنكي ڤانتوجيرلو، كل هؤلاء ساهموا في تلك الانطلاقة التجريدية المذهلة التي ميزّت الحقبة في اعقاب الحرب مباشرة.



روشنبرغ: معقب الاثر - ١٩٦٤

انتصار الحقيقة الجديدة

كانت هذه الظاهرة بادرة متلاحمة متناسقة، لكنها اقل كثيراً من كونها سلوكاً عاماً تجاه عدد من المعضلات التي تواجه الضمير الخلّاق في لحظة حضارية معينة. لم يكن لهؤلاء الفنانين ان يعيشوا على رأس المال الذي ورثوه عمن سبقهم من الفنانين البارزين، لكن ماكان يؤرقهم هو تجاوز الحدود التي وقف عندها أولئك الفنانون كل في الاسلوب الذي انتهجه. وبعد عام ١٩٤٤ لم يجد الرسم في اوربا واميركا بدّاً من خوض صراع على حساب التقليد الواقعي، الذي قاد بدوره الى بلورة نهجٍ جديد أصيل.

وبخلاف كل منطق، فان اساتذة الفن الكبار امثال: بيكاسو وماتيس وبراك الذين نادوا بالرسم الثوري في بداية القرن، وجدوا انفسهم مطوّقين بروّاد اشدّ منهم تطرفاً، دعوا الى اكتساح كل شيء في طريقهم والانطلاق مجدداً من الصفر. لقد تساءلوا: مادام التعامل قد تم لحد الآن مع «الشيء» بهذه الصيغ المتعددة، فلم لاتلغيه أصلاً من الرسم؟ وفي وقت من الاوقات، عندما شرعت العقول الكثيرة ترفض عالماً لم تعد العلاقة فيه بين الوعي والطبيعة تقوم على اسس تقليدية، اضحت الحقيقة تؤلف عقبة امام الفرد، ناهيك عن الفنان. بعد كل هذا، فالحقيقة الوحيدة التي امتلكت الشرعية وسطوة التـأثـير ـ ممـا لاسبيل لانكارهما ـ هي الحقيقة الباطنة للعقل والمخيلة والحواس. ومنذ ذلك الوقت ومابعد، لم تعد مهمة الرسام اعطاء المشاهد صورة وهمية مقنعة، بدرجة تزيد او تنقص الحقيقة المُدركة، بل الاستعاضة عن هذه الصورة ـ الوهم بحقيقة اكثر صدقاً وحداثة، حقيقة تنبثق من فعل الروح المستقل ـ الحقيقة الذاتية.

اتجاهان للرسم التجريدي

لوحظ إذاً انه منذ عام ١٩١٢ دأب كاندنسكي على التعبير عن افكار مماثلة في كتابه «الروحانية في الفن»، وانه كان يطبق تلك الافكار على الجزء الحدسي والعاطفي من عمله. وقـد اتخـذت «الحقيقـة الجديدة» التي دعا اليها باصرار عنوانا لها في «صـالون» باريس الذي نُظم في عام ١٩٤٦ برعاية هيربن وكوبكا وما نيلي الذين كانوا، مع ذلك، ثائرين على رومانسية كاندنسكي ان لم يكن على نظرياته ايضاً. كانوا في الواقع من انصار ماليفيتش بقدر اكبر. يضاف الى هؤلاء، موندريان الذي كان لفنه العقلاني الساكن، المركب من عناصر هندسية خالصة، تأثيره في الفنانين سنوات عدة، لاسيما عندما شرع الرسم غير الشخصاني يجذبهم اليه الواحد بعد الآخر.

ان الحـركة التي سميت «التجريدية» في الرسم سرعان ماانقسمت الى اتجاهين متخـاصمـين: احـدهمـا يستلهم كانـدنسكي ويجمـع حوله الرسـامين الغنائيين التعبيريين، والآخر يلتف حول موندريان ويضم العقلانيين والكلاسيكيين وكل خصوم الرومانسية امثال: غورن وهيربن ومانيلي وهيليون في فرنسا، وبالا وبرامبوليني في ايطاليا بولوبي وبيل في سويسرا، وفوردمبرغ ـ كيلد فارت في المانيا، وبن نيكلسون



جونز: الخنثى ـ ١٩٦٣

وباسمور في بريطانيا، وبيترز وسير فرانكس في بلجيكا. وعلى حواشي هذين الاتجاهين اثنين آخرين هما بول كلي، ورؤيته الغنائية، الذي كان على درجة من الذاتية بحيث لم يكن يسعى الى كسب الاتباع له، وروبرت ديلوني و«اورفيته»(*) التي أثرت في الفن الالماني قبل الحرب العالمية الاولى، وادخلها الولايات المتحدة كل من مورغان روسيل وسانتون ماغدونولد ـ رايت.

وجدت التجريدية العقلانية الخالصة صدىً لها في اميركا، حيث شجعها في الأخص ألبرز احد اساتذة الباوهاوس السابقين، وديلر وغلارنر من اتباع موندريان اللذين بقيا على اخلاصهما للتشكيلية الجديدة التي دعا اليها استاذهما، ويُعزى

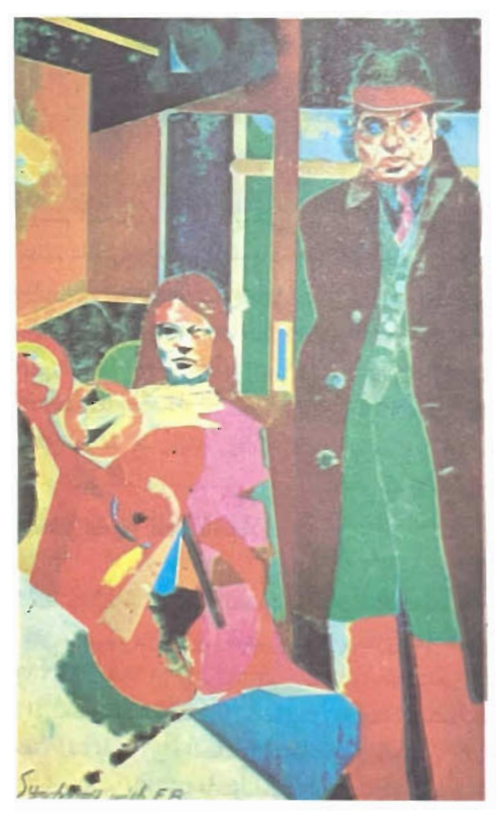
---

* الاورفية، Orphism . مذهب قديم اقرب الى الصوفية، مبني على شخصية الموسيقي الشاعر الاسطوري اورفيوس. وتقول الاسطورة. عندما لدغت افعى حبيبته يوريديسي يوم زفافهما ورحلت الى العالم السفلي، مثوى الاموات، نزل اورفيوس الى بلوتو إله العالم السفلي وسحره بغنائه، فسمح له باعادة زوجته على ان تتبعه وهما صاعدان الى عالم الاحياء دون ان ينظر وراءه.. لكنه فعل في اللحظة الاخيرة ففقدها الى الأبد.

الفضل اليهما في ان موندريان، بعدما استقر به المقام في نيويورك في عام ١٩٤٠ لقي في اميركا فهماً وتقديراً اكبر مما لقيه في اوربا.

وبين الأوائل الذين استمروا على نهج كاندنسكي نذكر في الأخص هارتنغ، الفنان الالماني الذي اصبح مواطناً فرنسياً وسبق له ان ارتدّ عن الفن الشخوصي قبل عشر سنوات من قيام الحرب العالمية الاولى، وكذلك ثلاثة فنانين من أصل روسي هم:

نيكولاس دي ستايل الذي مات ميتة مأساوية في عام ١٩٥٥ بعد فترة قصيرة من عودته الى الفن التشبيهي، وپوليـاكـوف ولانسكـوي. كما نذكر جيرارد شنايدر السويسري المولد، الذي كان اسلوبه الدرامي العنيف يناقض تماماً الاشكال الرزينة قوية البناء التي رسمها سولاج في سن الثالثة والعشرين، وكان من اتباعه. والاشارة تجدر عرضاً الى ان التجريديين الذين تألقت اسماؤهم في فرنسا آنذاك لم يكونوا من أصل فرنسي. والظاهرة التي حدثت بعد الحرب العالمية الاولى مباشرة عادت الى الظهور من جديد بعد الحرب العالمية الثانية لكن بفارق واحد، هو ان الرسامين لم يأتوا فرنسا ليتعلموا او يستمدوا الالهام منها بقدر ما قدموا اليها ليجدوا فيها البيئة الملائمة لفنهم اكثر، فكان ان اسسوا «مدرسة باريس» جديدة اكبر من الأولى واكثر تنوعاً، وبدلاً من ان تجمعهم المدرسة في رابطة واحدة تنافسوا فيما بينهم وتنافروا.



كيتاج: تزامن ـ ١٩٦٨ / ١٩٦٩

ساد الاعتقاد فترة ان انصار التجريدية الخالصة سيجرون الحركة كلها وراءهم. كان هذا اعتقاداً خاطئاً، فالحركات المعارضة، ان لم نقل المنفصلة عنها، كانت ماتزال تتمتع بنشاط ونفوذ كبيرين، كما في سابق عهدها، وسرعان ماتحركت في صميم الحركات غير الشخوصية لتفسح المجال لبروز «الأصناف» المعروفة من الفن التشبيهي مجدداً، مثل: الانطباعية والوحوشية والسوريالية والتعبيرية. وكان ان ادعى البعض منهم انتسابه الى مونيه بـ (زنابقه المائية) وادعى آخرون انتسابهم الى بونار وحتى الى رسامي «الفرشاة» الصينيين، بينما ادعّى غيرهم انهم اشتقوا سلمهم اللوني العنيف من فلامَنْك في فترته المتمثلة بعام ١٩٠٥، او تأثروا بطريقة الكتابة التلقائية التي نادى بها آندريه بريتون. وفي اوربا، كما في الولايات المتحدة، كان الاحساس بضرورة الشكل يقلُّ شيئاً فشيئاً. فقد اكتُشفت امكانات جديدة للصبغ، كالتأثير الكامن في اللون ذاته منفصلاً عن الشكل، او الصبغ الملقى على القماشة بالخرير واللطخ و«الطرطشة»، احياناً بعنف قوي، واحياناً بنغمات لونية رهيفة مهذبة. وما لبث ان ظهرت تعبيرية وسلوكية جديدة في الرسم التجريدي كان لها اتباعها وانصارها، لافي باريس ونيويورك وحسب، بل في انكلترا وايطاليا واسبانيا وحتى في اليابان. وبينما كان انصار التجريد «البارد» الذين لابد لنا من الاعتراف بأن اعمالهم احتوتها «التركيبية» و«الأورفية» والتشكيلية الجديدة فعلاً، يقلون عدداً وتأثيراً، فان التجريديين «الساخنين» فازوا بقصب السبق في كل مكان، وطوّروا فناً غنائياً تراوح بين البث العاطفي الرقيق والغزارة القصوى في الافصاح. وفي فرنسا واميركا وانكلترا نحتت اصطلاحات من كل نوع لتعريف هذه الاتجاهات المختلفة:

الفن الآخر (art autre) ، تاشيزم (tachism) ، الفن اللاتشبيهي، الفن اللاشخوصي، رسم الفعل، الرسم الايمائي، وكلها دللت على ظهور اعمال جديرة بالتقدير حقاً كونها فاقت المواقف والتسميات التي اوحت بها. واختصاراً، كان فناً غريزيا له انصاره، وله اعداؤه الذين اتهموه بأنه خالٍ من اي فكرٍ او هدف، وانه استسلام تام تزامن ظهوره مع ظهور بوادر الانحلال العميق الذي اصاب الحضارة. كما أدين لأسباب اخرى باعتباره رفضاً او انعداماً للقدرة على فهم الشكل أو تفسير الانفعالات والتحكم بالوسيلة، اضافة الى انه يهيىء فرصاً مثالية للبلهاء والأفاكين المتطفلين على الفن.

انتصار التجريدية الغنائية

مهما يكن، فقد حققت التجريدية الغنائية خطوات متقدمة سريعة وكسبت عدداً من المؤيدين، كان بعضهم دون ريب موهوبين حقاً وحازوا على شهرة عالمية، مثل: جان فوتربيه (١٨٩٨ ـ ١٩٦٤) في فرنسا الذي كان اول من شعر بالحاجة الى الفن اللاشخوصي.. الى بُعدٍ جديد للفضاء والى مادة صورية جديدة. كما فجّر وولز (١٩١٣ ـ ١٩٥٢) عاطفته المتدفقة ورؤاه الحالمة (فنتزته) على القماشة.

وفي الوقت الذي قنع فيه اتباع كلود مونيه بطريقة او بأخرى بالرسم البيئي، وخاض البعض الآخر تجربة ساحات اللون المتجاورة او وضع لمسات من اللون



روزنكويست: الهائم ـ ١٩٦٣

المتشبع، جرت محاولات أخرى نحو شكل من اشكال التعبير التخطيطي على غرار الرموز التي ابتكرها ميرو وشخصيات دوبوفيه الهزلية. وعلى الرغم من ان بعض المعبّرين التجريديين، ومن بينهم جورج ماثيو الذي يُعدّ اكثرهم موهبة، واصلوا الجهد في حقل الرسم الايمائي الذي طغت عليه السمة الخطية، فان هناك رسامين آخرين احسوا بضرورة قيام ايصال عاطفي مباشر مع المشاهد باشكال اكثر ايحاءاً بالشخصية الانسانية. وفقدت الرموز سطوتها، واحتلت رشرشات الصبغ مكان الخطوط، وصارت هناك لاشكلية مقصودة للشكل، وتوارت البقية الباقية من المفاهيم الصورية امام الابهام والغموض والانتشار. ولم يعد الرسامون يقومون بأية تخطيطات مسبقة بل صاروا يقبلون على قماشة اللوحة بالفرشاة راساً، او يرشونها، او يردّونها «يبخونها» باللون.

الى جانب هؤلاء الذين اطلقوا لانفسهم العنان دون اي سلطان على حوافزهم الحسية والعاطفية، هناك آخرون قرنوا احاسيسهم المتدفقة ببصيرة تامة مع الايقاعات العظيمة للكون، وانثنوا يتحسسون رائحة الأرض وتغيّر الفصول وهدير الرياح والتحام الماء بالسماء. كما ان آخرين، امثال: بازين وإستيف ومانيسيير وبيوبرت: الذين رفضوا الانصياع الى قواعد الرسم التشبيهي، لكنهم لم يمنحوا

ولاءهم للتجـريـد الغنـائي او للتجـريـد الهندسي، وحافظوا على القيم التشكيلية لمصطلحهم الصوري، وكلما تشبثوا بها باصرار، نأوا عن هذه القيم اكثر فاكثر.

كان استـاذ التجريدية الغنائية في الولايات المتحدة جاكسون بولوك (١٩١٢ ـ ١٩٥٦) الذي بلغ حد التطرف في اللاعقلانية باسلوبه (تكنيكه) المعتمد على خرير الأصبـاغ اتاح للرسم ان يحيا الحياة التي اغدقها عليه. مع ذلك، فقد تدخل في اللحـظة المنـاسبة تماماً ليقيم علاقة مطلقة بين العمل وبينه، بين ارادته الخلاقة والخلق الذاتي لرسمـه. كان جاكسـون بولوك، وفـرانز كلاين (١٩١٠ ـ ١٩٦٢) بمخيلته الفذة، وويلم دي كوننغ وكليفورد ستيل وبي. دبليو. توملن ومارك روثكو وفيليب غاستـون وادولف غوتليب وهيلين فرانكنثـال، قادة «رسم الفعل» وبه كان لأميركا، اول مرة، مدرسة حية للرسم واعية بأصالتها، على الرغم من تشربها كثيراً بالحضارة الاوربية، وبالآسيوية احياناً. فهناك، في الواقع، نكهة شرقية نستشفها في اعمال كلاين وموثرويل وكليفورد ستيل وروثكو ومارك توبي، في الأخص، الذي لقي فنـه بـاطـني النظرة تقديراً ملحوظاً في فرنسا، كما حظي الفن الصيني الياباني باعجاب عدد لايستهان به من الرسامين الفرنسيين.

وسـواء سُمي هذا النـوع من الرسم رسم الفعـل او اللاتشبيهي، فأن اعداد الفنـانـين ونشـاطاتهم (من الذين مارسـوا التجـريدية الغنائية) فاقت كثيراً عدد المتحمسـين للتجـريدية الهندسية. وحين تبوأت الأخيرة اهمية اعظم شرع رسامو التجريدية الغنائية بدورهم الاضمحلال او التحول الى حالة اخرى، عدا اولئك الذين وجدوا في نهجها اكثر مايلائم مواهبهم الفريدة. ومن بين هؤلاء كان مارك توبي وويلم دي كوننغ في الولايات المتحدة، وكاميل براين وجورج ماتيو، وجان دوبوفيه في فرنسا الذي أفـاد من الامكانات الكامنة في الصبغ بطريقته الأصيلة الخاصة في لوحتيه «نسيجيات» و«احتفالات الشمس».



ويسلمان: حمام «كولاج» ـ ١٩٦٣



فاساريلي: غونا ـ ١٩٥٨

الاولية في مستلزمات الفنان

كان دوبوفيه اول من دلّل على أن مستلزمات الفنان وحدها كافية لتعريف الفضاء والضوء، وانه بدلاً من ان تكون سلبية وثانوية ففي استطاعتها ان تصبح عنصراً اساسياً في الصورة. وبنبذهم التقنية القديمة بصبغها الأملس المنظم، فضّل الفنانون استخدام خصائص الوسيط الصوري التعبيرية. وقد تدفق ذلك بطوفان من الحمم فوق قماشات هوسياسون، واضفى على اعمال تابييه القطالوني الاسباني خشونة وجفافاً، وتفجّر على قماشات فيتو، الاسباني الآخر الذي صُعق تحت يد داميان الروماني. وفي امكنة اخرى استنبطت تصورات جرداء تقريباً، بالريليف (الرسم الناتىء) لتنقل الينا عاطفة بدائية حبلى بشاعرية هذا العالم الجديد. ولجأ الاسبانيان ميلاريس وساورا الى تضمين رسومهما اجزاء ملتوية ومتجعدة من القماشة. •

وقبل ذلك بسنوات، افاد الفنان الايطالي بوري الذي عمل طبيباً في الجيش اثناء الحرب، من المعادن الممزوجة والمواد المستهلكة، مثل قماش الأكياس والخشب المحروق وصفائح الحديد وقطع البلاستيك. لم تكن المسألة بالنسبة اليه مسألة تحطيم الرسم بهذه الوسيلة، بل الاحرى خلق صور مكوّنة عقلانياً من عناصر طبيعية منتقاة من بين الانقاض المبتذلة والمُهملة. وقد كان لهذا الاختيار المذهل المنطقي، ما يبرره وهو أن بوري كان يحاول قهر قوى الابادة ويحارب ضد الرهافة الجمالية. غير أن هذا القول لاينطبق على عدد آخر من الفنانين الذين استعملوا احطّ انواع المواد واكثرها اشمئزازاً من اجل ان يعلنوها حرباً في صف اعداء الرسم ليس إلا. وكان هذا في الاصل ما اطلق عليه «فن القمامة» الذي تناوله ثانية واستغلّه بمنهجية الواقعيون الجدد. وصار الرسامون مأخوذين بالأرض المتشققة، بالنفايات، بالتعرية والتعفن، وأبدوا اهتماماً غير متوقع، من جديد، بالحقيقي والملموس والطبيعة.

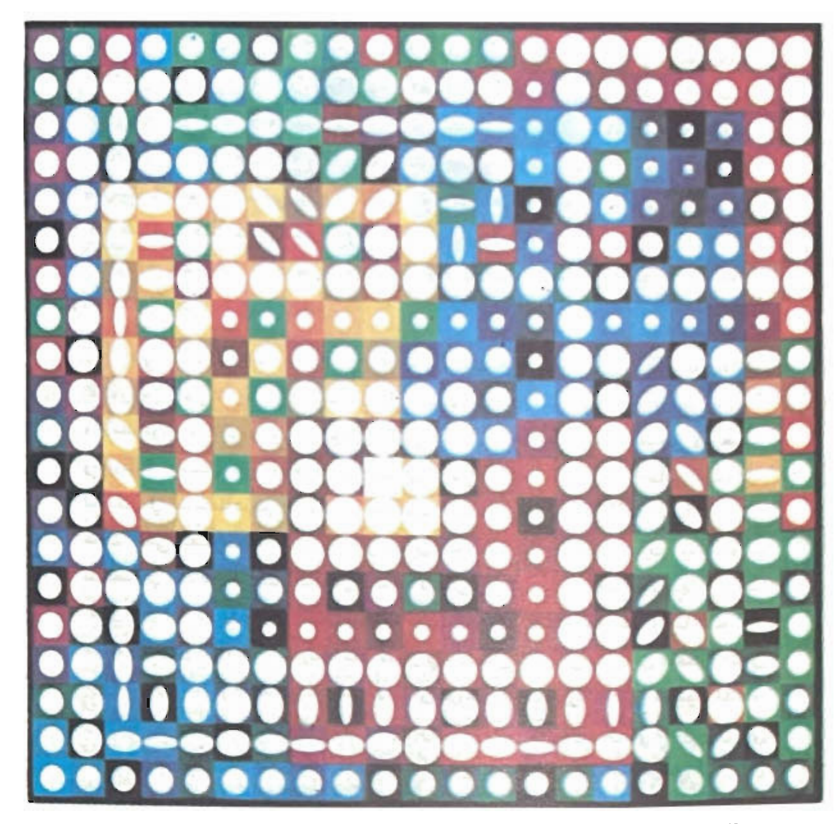
اعطى انصار الفن "اللاشخوصي انطباعاً بأنهم بصدد اعلان الطّلاق النهائي بينهم والعالم الخارجي. كان فنهم، كما ساد الاعتقاد، خاضعاً لنوبات من المزاجية، أبخرة عفنة من اللاوعي، وخفقات مكبوتة للحياة العضوية الداخلية. والحق، ان ما فعلوه هو استنساخ الخشونة في سطوح الجدران، والتجعدات في الجلد القديم، والصدأ في الحديد المتآكل، ولحاء الاشجار، وحبيبات الحجر، وألياف الخشب، وانسجة الجلد، والجزيئيات الناجمة من ظاهرة التبلور او التصلب كما تظهر تحت المجهر، وجعلوا من ذلك كله فنّاً لهم.

نحو انبعاث الطبيعة

ايجازاً، ان الغنائية المنمنمة لدى توبي، مثلاً، ليست نتاج التجريدية بقدر ماهي تقليد للواقعية المجهرية اللامتناهية في الصِغر، والتي لم تكن اكثر تناقضاً للحقيقة من الانطباعية التجريدية، وهي التي انتجت النسخ الأخيرة للوحة مونيه «الزنابق المائية» بلا زنابق، أو من التعبيرية التجريدية عندما غمرت، بالصبغ الوفير، الإشكال التي سبق لإينسور وسوتين، وكوكوشكا أخيراً، ان عملوا على تشويهها.

أية بلبلة للاصطلاحات تلك التي تعكس بلبلة النزعات الجمالية! فمنذ عام ١٩٥٠ اصبح النشاط الفني من التعقيد ما يحتم علينا ان نغفر للمشاهد ضياعه في هذه المتاهة. لكن مما يبعث على التفاؤل ان هناك دائماً خيطاً مُرشداً ينسلّ من ثناياها ـ مضاعفة وتأكيد التناظرات مع الطبيعة في الفن اللاشخوصي.

لاسبيل الى الانكار ان الحقيقة بدأت تملي حضورها في اعمال بازين وبودان ومانيسيير، ولدى ابعد في اعمال بينون. ان التطور المعاكس في فن هيليون ونيكولاس دي ستايل، الذي كان في البدء محض ظاهرة فردية، فسح المجال لنشوء حركة عامة بعد اقدام دي ستايل على الانتحار في عام ١٩٥٥. وبسيير نفسه (١٨٨٨ ـ ١٩٦٤) الذي اعلن في عام ١٩٢٠ «ينبغي علينا ان نقلّل من النظر حوالينا ونزيد منه في



فاساريلي: الجوزاء - ١٩٦١

دواخلنا، وعبّر عن نفسه مستبشراً بأرقّ الألوان واكثرها تحفظاً، عاد هو الآخر ينظر حواليه في العامين الأخيرين من حياته.

هذه العودة الى الطبيعة شجعت على نمو نوع من السوريالية الجديدة تجلّت في اعمـال توايين وهانتاي وليونورا كارنغتون. وتبقى الحقيقة بارزة في انه حوالي عام ١٩٥٩ ظهر رسم شكلاني جديد الحق ضرراً بالرسم اللاتشبيهي، سُمّي في فرنسا بالواقعية الجديدة، وفي اميركا بالفن الشعبي (البوب). وقبل ان نقدم وصفاً له علينا ان نستعرض الظروف التي ادت الى نشوئه وتطوره.

اتخذ الفن المخاصم للحقيقة الذي اقتحم الاستوديوهات في نهاية الحرب الأخيرة في البداية شكل التجريد الخالص. وبصورة رئيسة التجريد الغنائي، الذي كان هو الآخر ممزّقاً بين السلوكية اللاتينية والتعبيرية الجرمانية وبين رسم الفعل الاميركي وسادته الفوضى لفرط تنوّعه، في باريس بالأخص. والبهرجة المسعورة في رسوم آپيل ويورن تتناقض مع العمل أحادي اللون تقريباً لمارفينغ وداوننغ واللون الأحادي التام لايف كلاين الذي نضج قبل أوانه وتوفي في عام ١٩٦٢.

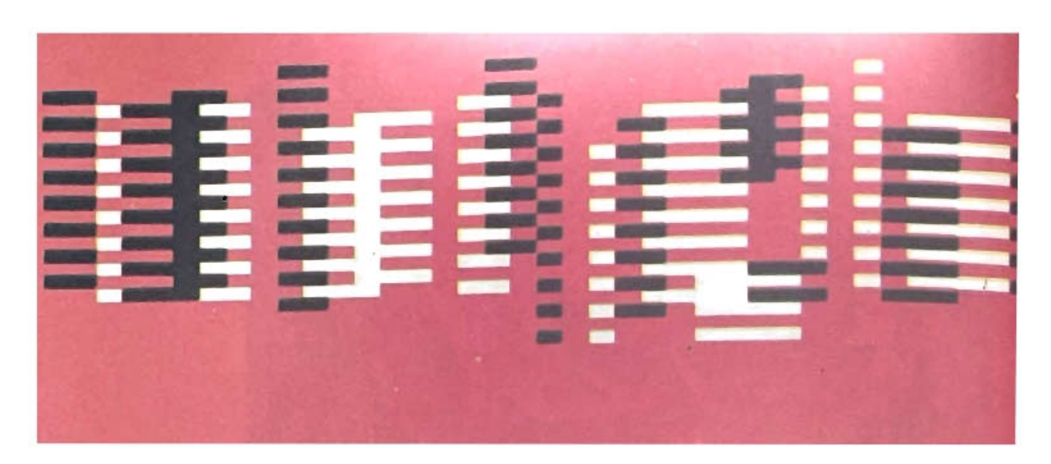
وقد سبق ان أشرنا الى ان فنانين آخرين استكشفوا التأثيرات المذهلة التي بامكان مواد الرسم ان تحققها. وكان التطور المنطقي لهذا ان الواسطة التي يستخدمها الفنان كانت صورية في البدء ثم تهشمت اجزاء من الأشياء او مجموعات من العناصر الطبيعية. وقد اعقبت تكوينات بوري من الاخشاب وجنفاص الأكياس صور شولتز المؤلفة من رقع قماشية رثة وصور كالينوسكي الأطرية وصور كيمني المعدنية. فالرسم باختصار اضحى اكثر اختلاطاً بالنحت، كما وجد له حليفاً بالعلم، وقد شهدَ الباريسيون فعلاً مكائن شوفر الدينامية وآلات تنغلي الاوتوماتية.

ان المدافعين عن التجريدية «الباردة»، وقد واجهتهم هجمات التجريدية الغنائية الفوضوية، صمدوا في مراكزهم.

ففي فرنسا، بعد مانيلي، قاد فاساريلي حركة الفن الهندسي، وكان من فنانيها البارزين الدانماركي مورتنسن، والانكليزيان فكتور پاسمور ووليم سكوت، والايطاليون بونفاتي ورو وريجياني الذين خلفوا برامبوليني، والسويديان كارلسوند وبايرتلنغ. وشكل آلبرز وغلارنر مدرسة في الولايات المتحدة. هؤلاء الفنانون بتنوعهم لم يكن في استطاعتهم ان يكونوا خصوماً اشداء لدعاة التجريدية الغنائية، التي كانت تلقى معارضة اشد من الواقعيين الجدد في باريس ونيويورك. ومما يؤلف تناقضاً في الظاهر، ان هذا التحدي نشأ بالأصل في التجريدية الغنائية ذاتها، والرسم الذي ظُنَّ انه قد رفض اية مساومة مع عالم الظواهر الخارجية، كما راينا، يتمنطق فجأة بأسمال الواقعية المنبوذة. فقد صار في الامكان الآن ان يقال إن «تقطر» الوان بولوك يمثل النظام العصبي لجسم الانسان، و(خربشات) ولز تقارن بنسيج المادة، ودفقات الاصباغ لدى هوسياسون تُشبّه بولادة جديدة للأرض. كل شيء كان يدل على انبعاث طبيعي، واعطت انتقالات بعض الفنانين من الفن غير الشخوصي الى الفن الشخوصي، على قلتها، قوة دفع جديدة الى هذه المسيرة.

استمرارية الفن الشخوصي

واقع الامر أن النزوع الى الفن التجريدي لم يُضعف من رصيد رسامي الأجيال السابقة، او يزعزع مكانة اساتذة الوحوشية او التكعيبية او التعبيرية. كان بونار، آخر الانطباعيين، قد توفي في عام ١٩٤٧، ودوفي في عام ١٩٥٣، وديران في عام ١٩٥٤، وڤلامنك في عام ١٩٥٨. كما ان الانطباعيين الآخرين إينسور ونولدي توفيا في عامي ١٩٤٩ و١٩٥٦ بالتعاقب. وبعد عامين من ذلك التاريخ توفي رُوو. وفقدت ايطاليا اعظم فنانيها المستقبليين: بالا في عام ١٩٥٨، وموراندي (مبتكر الرسم «الميتافيزيقي» مع دي كيريكو) في عام ١٩٦٤. وقبل خمس سنوات من وفاته في عام ١٩٥٥، اكدّ فيرناند ليجيه على واقعيته. وفي صورتيه «البنّائين» و«حفلات الريف» عاد حتى الى مادة الموضوع والحكاية. ان تقنية «مقطّعات الورق» الملونة (الآبرو) التي ابتكرها ماتيس عندما حال المرض بينه واستعمال الفرشاة، وسلسلة رسوم «الاستوديوهات» و«الطيور» لبراك، بدأت في عام ١٩٥٥، ولم تستنفد صور جاك ڤيّون



البرز: فيوغ - ١٩٢٥

التحليليـة المنـظمـة ومشاهده الطبيعية مفردات الفن التشبيهي. فبيكاسو نفسه استخدم كل المفردات على مسؤوليته، إما بالتعاقب او بالتزامن، في اعماله المتناقضة متعـددة الجـوانب، حيث اخضـع الشكل تباعاً للكمال الكلاسيكي، او السلوكية المُغرية، او عذابات الاسراف الاسباني المعروف. وفي الفترة ذاتها، كان كوكوشكا، الذي يصغر بيكاسو بخمس سنوات، يكمل المسيرة في سالزبورغ التي كانت تنذر بالنـوبات الأخيرة للتعبيرية الألمانية. لم يطل العمر بأي رسام من معتنقي الحركة التكعيبية الأصيلة. وانتقل البعض، مثل متزنجر (١٨٨٣ ـ ١٩٥٧) وهايدن (المولود في عام ١٨٨٣) الى الفن الشخـوصي في الوقت الذي تحـول آخرون، مثل: غليزس (١٨٨١ ـ ١٩٥٣) والارجنتيني بيتوروتي (المولود في عام ١٨٩٥) نحو التجريدية. وكـان مارسيل دوشامب (المولود في عام ١٨٨٧) الذي ساعد على نشوء الدادائية الجديدة في الولايات المتحدة، المعروفة ايضاً بالفن الشعبي (البوب)، الحي الوحيد الباقي من «الاولاد الاشقياء» للمجموعة الدادائية.

تحول مشهود

لذا، في الوقت الذي انحصر اهتمام الاجيال المتأخرة من الفنانين بمصطلحات «الفن التجـريـدي» واصل معظم الفنانين القدامى، الذي جددوا اللغة الصورية والرؤيـة في النصف الاول من هذا القرن، الرسم بالاسلوب الشخوصي ولم يتسن لبراك اوفيون او ليجيه او بيكاسو التمهيد للعودة الى الفن الشخوصي التي ظهرت بوادرها في حدود عام ١٩٦٠، والفن الشخوصي بدءاً كان، في أصوله ووسائله، معارضاً بشدة الفن التجريدي. وعلى العكس، كان الرسم التجريدي ذاته، والتجريد الغنائي في الأخص، همـا اللذان حافـظا دا ئماً على صلة معينة بعالم الظواهر الخارجية، بمرونة خاصة، مما شجع على تكاثر الفنانين الذين غالباً ما كانت تنقصهم التجربة.

كل هذا مهـد للتحول المذهل الذي قادَ العصر الذهبي للرسم اللاشخوصي الى نهـايتـه، فقـد اصبـح الرسم اللاشخوصي هو «الرسم الشخوصي الجديد» واحتل الملموس مكان التجريد، واتخذت اللاشكلية «شكلية» ثانية. وبينما سار هذا الاهتمام الطبيعي بما هو خارج الذات يدأً بيد مع الاتجاه الواضح لتحطيم الذات، لم يعد الرسـامـون الطبيعيـون يقنعـون بالايحاء بالشيء أو بتحديده من خلال الخطوط والالوان، بل ضمنوا الاشياء ذاتها وجعلوا من العالم الحقيقي الملموس الذي نعيش فيه عالمهم، بمدنه ومصانعه واعلاناته وسلعه المنتجة بالجملة.

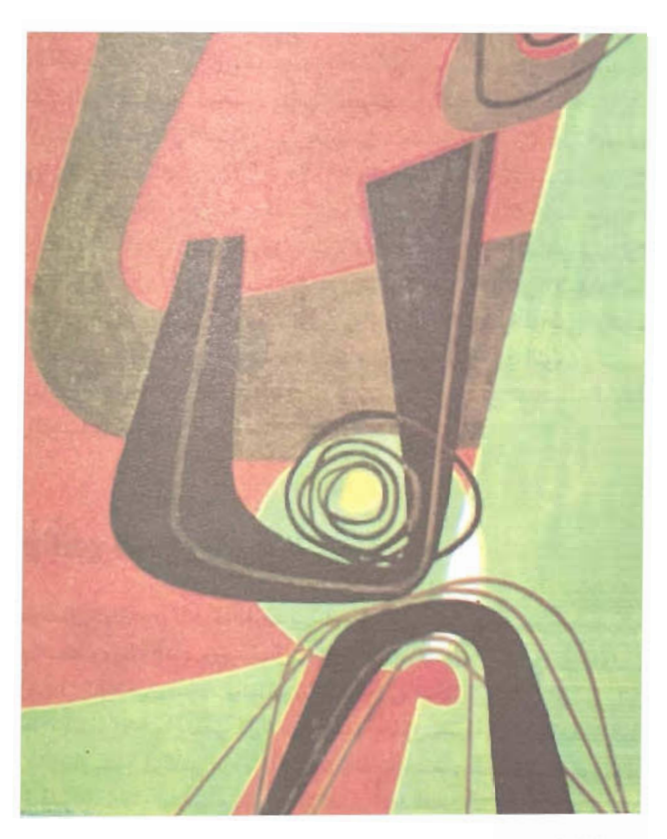
وعندما بلغ النزاع بين الرسامين الغنائيين والعقلانيين ذروته حوالي عام ١٩٥١، ظهرت الواقعية الجديدة استفزازية طموحة فنية متزامنة في باريس ونيويورك. كان بعض الفنانين قد استبق الحركة فعلاً، فمنذ علم ١٩٥٠ ادرك راوشينبرغ ان رسم الفعل قد انتابه الاعياء، على الرغم من انه نفسه كان تعبيرياً تجريدياً راسخاً. وبعد عامـين عرض على الجمهـور اول «الرسـوم المجمعة»: فضلات اشياء إزاء خلفية صورية ذهبت أبعد مدى من صور مارسيل دوشامب «للاشياء الجاهزة» وكولاجات شويترز. وبفضل التشجيع الذي استمداه من الرائد لاري ريفرز، وحتى بالنسبة لاولئك الذين سبقوا مارسيل دوشامب، وقف راوشينبرغ وجاسبر جونز وقفة لاتقبل المساومة في الدفاع عن النهج الذي لجأ الى استعمال مواد المشاهد الحضرية. وقد أشر ذلك مولد الحركة التي وصُفت بحق بالدادائية الجديدة (التي عُرفت بتسميتها الشائعة: الفن الشعبي «البوب») بسبب خصائصها الشعبية والسوقية.

كان هينز وثبيغلي في الفترة ذاتها يعرضان ملصقاتهما الممزقة على الجمهور في باريس، وكان إيف كلاين (١٩٢٨ ـ ١٩٦٢) قد استرعى الانتباه بتكديس الالوان النقيـة، وطانغلي بماكنة رسمه. وقد دفعت تجارب هؤلاء الثلاثة واستيعابهم الكلي الآني للواقع الناقد الفرنسي بيير ريستاني الى ان يطرح بيانه الخاص بـ «الواقعية الجديدة» في نيسان ١٩٦٠. وكان هذا هو الاسم الذي اطلق على الاتجاه الجديد، وقد احتوى اكوام النفاية في لوحات آرمان، والعروض الاعلانية لرايسي، والرسوم ـ الشراك لسبويري، والورق المجعد لدوشامب. ومالبثت ان تراكمت اللوحات لتجمعيات الاشيـاء، وفضلات الحديد، وقطع الملصقات المتهرئة، ومِزَق المناشف الورقية، في داخل فرنسا وخارجها.

نجاح الفن الشعبي(البوب)

سار عمل الواقعيين الجدد الفرنسيين في خط موازٍ لعمل راوشينبرغ وجونز، بعدما انضم اليهما روزنكويست وويسلمان وجيم داين وسيغال وأولدنبرغ ووارهول. وعلى الرغم من ان الواقعيين الجدد والفنانين الشعبيين تقاسموا الافتتان بالاشياء العادية الشائعة ذاتها، إلا اننا ينبغي ان لانخلط بينهم. فكل حقيقة يومية تقدمها الواقعية الجديدة الباريسية في كامل عريها كانت مادة للفن الشعبي كذلك، اما الفن الامريكي فقد اختلف عنها لأنه استخدم تقنيات الاتصال الجماهيري للاذاعة والصحافة. فكل شيء في الولايات المتحدة له مساس بالحياة اليومية، في الشوارع وعلى الجدران، في

سونيا ديلوني: تكوين ـ ١٥٢



برومبوليني تكوين ـ ١٩٥٥

واجهات المخازن وفي الرسوم الكرتونية القصصية ـ وهي الواقع الهجومي المبتذل في الحيـاة الاميركية ـ صار ملكاً للفنانين الشعبيين يعتزون به. ولقد كان هذا العالم مألوفاً لدى الفرد الاميركي، بحيث غالباً ماهلل الجمهور وكبّر لاولئك الذين اطلقوه بجرأة متناهية لينتشر على وجه للبسيطة كلها، والذين «صدروه» الى ماوراء حدود بلادهم وجعلوا هذا الفن الجديد مقبولاً في الخارج ايضاً، ومنحوه اعترافاً رسمياً.

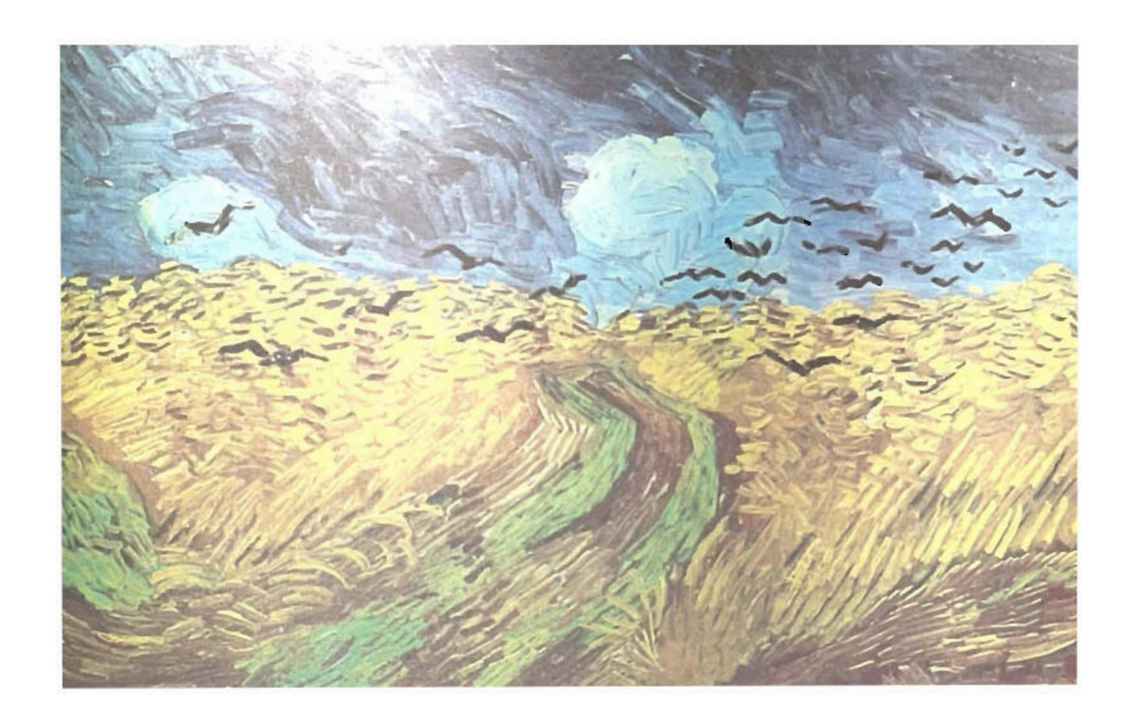
لقد قُدر له النجاح فعلاً منذ منح «البيناله» الدولي المنعقد في البندقية الجائزة الاولى للرسم لراوشينبرغ في عام ١٩٦٤. وفي السنة ذاتها رحبت صالات العرض في غيت ولاهاي وامستردام بحرارة بالفن الجديد، ولم يعد هناك إلا الاعتراف بالواقع ولأول مرة أرسى فن امـيركي خالص مستقل كاسح موقعاً له في التأريخ. وكان من الطبيعي ان يجد له اتباعاً في اوربا، وانصاراً مثل: بوشيير والن جونز وهوكني وبيتر فيليب في انكلترا، وبستوليتو في ايطاليا، وفاهلستروم في السويد، على سبيل المثال لا الحصر.

كانت موجة الواقعية التي اجتاحت الفن الحديث عارمة، إلا انها سرعان ماجوبهت بمقـاومة عنيفة من قبل الفنانين ذوي النفوذ والمكانة الفنية التقليدية، كماليفيتش ومـونـدريـان، او بفضل احياء التجريدية الخالصة في اطار الشكل المزدوج للفن البصري والحركي. وكلاهما اعتمد التأثيرات الهندسية والتناقض في اللون والنتوء (الريليف)، والاكتشافات في حقلي العلم والتكنولوجيا، التي الفت سوية عالماً رؤيوياً مثيراً. ان تجاوز الاشكال الساكنة والالوان، او الاشكال والالوان وهي في حالة حركة لاسيمـا في الفن الحـركي، يولد اهتـزازاً على شبكية العين، ومهما كانت الوسائل المستخدمة فهدف الفن البصري والحركي معاً حث المشاهد على المشاركة الفاعلة في عمل الفنان.

تراس ڤاسارلي الحركة في فرنسا وضمّت ايضاً طانغلي وموريليه وعدداً من فناني اميركا الجنوبية، وبخاصة دي سوتو، وكروز ـ دييز، وڤاردانيغا، وتوماسيلو، الذين اعـطت مخيلتهم وبـراعتهم وشدتهم كل مرادفات الرسم لتجميعاتها من الاشكال والفضـاء والضوء والايقاع والطاقة. لقد استعاضوا عن المواد التقليدية (كقماش اللوحة والفرشاة ومندرج الوان الملَوِّنة «الپاليت») بتجميعات للموشورات والالمنيوم والاقراص المتلوية والاضوية المسلطة.

لم يكن تحدي الانطباعات المألوفة المستساغة للزمان والفضاء جديداً كلياً، فقد سبق لمارسيل دوشامب ان انتج قبل ذلك بمدة طويلة عمله «المصنوع جاهزاً» بعجلة دراجة هوائية، وموهولي ـ ناج بعجلته الوهاجة في عام ١٩٣٠، وحرر كالدر، بعمله «المتحركات»، النحت من سكونه التقليدي. والآن جاء دور الرسم ليتحرك! صار اكثر التقنيات تنوعاً يستعمل اليوم، اما بصورة انتقائية او متزامنة.. تقنيات مستعارة من البصريـات والسينمـا والميكانيك والكهرباء والالكترونيات. وبما ان المعرفة التقنية المطلوبة تتجاوز احياناً قدرات الفرد الواحد، فقد ظهرت مجموعات من الفنانين تعمل معاً على انجاز عمل ابداعي مفرد، وتألفت فعلاً مجموعات من هذا النوع في فرنسا وايطاليا والمانيا ويوغسلافيا واسبانيا، وكانت من اكثرها نشاطاً، «جماعة احياء الفن البصري» في باريس.

الفن البصري



وجد الفن البصري (الأوب) فنانين يزاولونه وجمهوراً يرحب به في الولايات المتحدة وفي غيرها. وفي كانـون ثانٍ ١٩٦٥ نظم متحف الفن الحديث في نيويورك معرضاً للاعمال البصرية بعنوان «العين المستجيبة» سرعان ما اعقبته عروض اخرى في عدد من صالات العرض الفنية. ان الفضول الذي أثاره المعرض اعطى الفن البصري زخماً اكبر، لأن الفورة الكامنة في الفن الشعبي كانت قد خبت فعلاً. ومما اضاف المزيد على تذوق وتقدير هذا النهج البسيط المُنقى المتماسك، الذي تزامن ظهوره مع انحسـار مد التجـريـدية الغنائية، اعمال الرسامين التركيبيين: ايلز وورث كيلي، وكينيث نولاند، وكاك يونغرمان، وفرانك ستيلا وموريس لويس. وكان دعم الفنانين المعاصرين امثال: بينكرت وكوديير وميز كاوسكي وستانزاك قد دفع بموجة التجريدية الهندسية الى اجتياح السوق الاميركي تحت شعار: الفن البصري (الأوب، كما اطلق عليه) في مقابل الفن الشعبي (البوب).

وعلى الرغم من ان الفن الشعبي انتشر في اوربا وحظي باهتمام جيل جديد من الفنانين، إلا انه لم يجد له جمهوراً، ولم يجد الاسلوب الشخوصي الجديد المستورد من الولايات المتحدة الاميركية صدى واسعاً في مدارك وثقافة القارة القديمة، فقد كان الفن البصري يشق طريقه ــ كما الحال في اميركا ــ لاكتساح الفن الشعبي اكتساح الفن الشعبي رسم الفعل من قبل.

في كل الظروف، كان الرسم الحديث على جانبي الاطلسّي يغذّ السير نحو عودة مشهودة الى الاسلوب الشكلاني في قسم واسع منه، بينما كان القسم الاخر يعود

ادراجه الى قواعد موندريان التي بدت كأنها خلفت قواعد كاندنسكي. وفي الوقت الذي التزم فيه التركيبيون الجدد في الفن البصري بالطريقة العقلانية في التكوين، فانهم انصرفوا الى الاعتماد على التأثيرات الاضافية للتجربة النفسية ـ الحسية ايضا، في محاولة لتكييف المشاهد بالمواد والتقنيات التي وفرها العلم لهم.

لامراء في ان للعلم امكانات هائلة كامنة بالنسبة للفن الصوري لاتنفك تغنيه، اللّهم إلا اذا تسببت وسائل الدمار المتقنة بحورته في انحطاطه. ويبدو ان الرسم بوساطة المسند وقماشة اللوحة قد فقد بعض رصيده السابق، واضحى اليوم يميل الى الاندماج مع الفنون الاخرى ليكوّن تركيبات تستجيب بنسبة اكبر الى حاجات الجماهير. لكن الحاجة ستبقى دائماً قائمة الى الفنان الفرد الذي يخلق الروائع بأبسط الأدوات واكثرها تقليدية، بينما يواصل الاخرون التعبير عن انفسهم بلغة اكثر تلاؤماً مع قرن الذرة والالكترون. فنحن نعيش اليوم في عصر تتعرض فيه ماهية المبادىء الانسانية العريقة للتحدي، لاسيما أن كفاية الوسائل والأدوات التي بين ايدينا ازدادت زيادة هائلة. وفي تأكيداته وانكاراته، وفي ثقته وشكوكه التي تجعله يبدو مرتبكاً، ما يزال واضحاً ان الرسم يعكس ثورة في الفكر والاخلاق، حتى في اوضاع حياتنا. والاسئلة ذاتها تطرح عند كل تحول عظيم في التاريخ: كيف يتصالح الانسان مع العالم الذي يغمره؟ وكيف يكون بمقدور الفنان، الذي غالباً مايتبنى الرفض او العزلة او القنوط، ان يحقق ذاته في هذا العالم، وضد هذا العالم، معاً؟

ان التكهن بمآل الرسم الذي يندفع نحو آفاق ماتزال طيّ الغيب، ينبغي ان لايدهشنا بعد اليوم. فقد سبق لنيتشه ان قال: «الفن ليس بحاجة الى اليقين». ما يحتاج اليه الفن حقاً هو الافراد الذين في استطاعتهم التصدي بثبات للقوى الجارفة التي تهدد كيانهم.. وسيكون هناك دائماً مثل هؤلاء الافراد.

هذا الكتاب

يستعرض هذا الكتاب الحركات الفنية التي باتت تقترن بأفكار الحداثة، فهو يُظهر التنويع الهائل في رؤى الفنان حين غامر بابداعه في ما كان يبدو، في معظم الاحيان، خروجا على المواصفات الاكاديمية والمسلّمات الفكرية الموروثة وبتركيز الكتاب على المُبرّزين في هذه المغامرة المنعشة للذهن، يعيّن المزايا التي جعلت من هؤلاء الفنانين مجدّدي حضارة العصر، ومؤشّري المستقبل، حتى غدت اسماؤهم تمثّل بعض الرموز الأساسية للتجربة الخلاّقة التي عرفها الانسان في زمننا هذا..

دار المأمون للترجمة والنشر